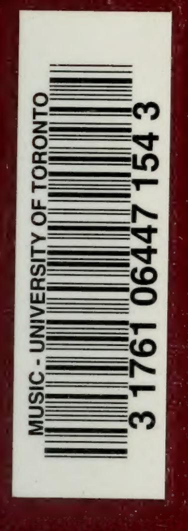

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 06447 154 3

L'ART GRÉGORIEN

DU MÊME AUTEUR :

Les Origines du chant romain, l'antiphonaire grégorien, Paris, Picard, 1907. (Couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres).

Catalogue des mss. de musique byzantine de la Bibliothèque nationale. Introduction à la paléographie musicale byzantine, Paris, Société Internationale de musique, 1908.

Cours théorique et pratique de plain-chant romain grégorien, Paris, Schola cantorum, 1901-1904.

Traité d'harmonisation du chant grégorien, *sur un plan nouveau*, Lyon, Janin frères, 1910.

En préparation :

La musique religieuse, études historiques, esthétiques et pratiques.

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

L'ART GRÉGORIEN

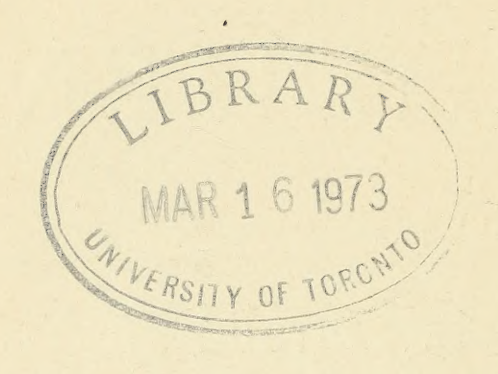
PAR

AMÉDÉE GASTOUÉ



PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1911



L'ART GRÉGORIEN

INTRODUCTION

Qu'est-ce que l'art grégorien ? Question dont la réponse serait en apparence bien simple : l'art grégorien est celui dont les lois régissent *le chant liturgique officiel de l'Église latine*. Mais ces trois termes, — qui ne le voit, — ne doivent-ils pas, eux aussi, être définis ? Et, pour un profane, la définition que j'ai donnée du chant grégorien est-elle suffisamment expliquée par ce triple vocable : *chant liturgique*, — *officiel*, — *de l'Église latine ?*

Il y a, dans toute société, quelle qu'elle soit, un ensemble de règles destinées à en assurer le fonctionnement : une société religieuse, plus que tout autre, a besoin de telles règles. Or, si la religion en général cherche à rapprocher l'homme de Dieu, la religion chrétienne, en particulier, s'y consacre d'une façon plus spéciale. En effet,

les diverses religions primitives ou étrangères au christianisme, dans l'exercice de leur culte, ont bien dessein de rendre à la Divinité leurs hommages, leurs sacrifices et leurs louanges, mais le culte est le propre de certains hommes, appartenant à une caste fermée; ils sont les lointains intermédiaires entre la foule et le Très-Haut.

Dans la religion chrétienne, et dans sa forme la plus parfaite, celle à laquelle appartiennent les églises vraiment traditionnelles, le culte est quelque chose de plus. Il est non seulement ce que l'instinct naturel de l'homme appelle ainsi, mais il comprend aussi la commémoration continuelle de Jésus-Christ et de ses actes suprêmes, mais il remplit encore un rôle très net dans la direction et la formation morales.

Telle ou telle religion, dans son culte, rapproche sans doute du Créateur l'humanité par ses prières et ses supplications : seul, le christianisme y ajoute une communion de plus en plus étroite de l'une à l'autre : « *Soyez parfaits*, a dit le Christ, *comme votre Père céleste est parfait.* » Les règles du culte public, de la liturgie, ne sont donc pas seulement de simples arrangements de convenances extérieures; elles ont encore, dans la liturgie traditionnelle de l'Église catholique, un rôle d' « ascèse », d' « exercice

spirituel », qui a dessein de conduire les âmes à la perfection.

Or, tout culte public, toute liturgie, qu'elle soit celle des nègres misérables du centre de l'Afrique, encore voués à un épais enténèbrement de la spiritualité, ou qu'elle soit célébrée avec les plus grandes splendeurs de la religion catholique, toute liturgie, partout et toujours, a compris et comprend des cérémonies, — marches processionnelles ou gestes déterminés, — des prières, des lectures des livres saints, avec leur explication, des chants. Très souvent, le chant se combine avec la prière ou la lecture. La supplication l'*oratio* adressée à Dieu par le président de l'assemblée, la lecture ou leçon présentée par le clerc ou le célébrant aux méditations des fidèles, sont modulées sur des récitatifs déterminés.

Et comme, suivant la parole d'un Apôtre, tous sont participants du sacerdoce, ce n'est pas seulement à un prêtre ou à un sacrificateur d'élever constamment la voix au nom de tous. Chacun a son rôle dans la liturgie traditionnelle. Président du chœur et ses assistants, chantres à la voix choisie, solistes et choristes, clergé et fidèles ont leur part dans ce drame sacré et sublime qu'est la divine liturgie.

Il sera superflu de dire qu'un système de chant envisagé sous de tels rapports doive être offi-

ciel : c'est une qualité de sa propre essence. Le chant ayant une étroite relation avec le texte, les paroles de la liturgie, officielles elles-mêmes, ne peuvent avoir qu'un chant qui le soit aussi, ou soit soumis à des règles étroites qui en déterminent les mouvements.

Dans ce second ordre d'idées, nous rangerons les compositions musicales propres au culte, et que les maîtres des diverses époques ont écrites, en différents styles, suivant les lois de la liturgie. Ainsi en est-il des œuvres de Palestrina, par exemple, chez les maîtres du XVI[e] siècle, ou de celles d'un auteur moderne, en notre temps. Mais la musique polyphonique et les œuvres plus ou moins complexes des grands maîtres, quoique étroitement respectueuses de la liturgie, ne sauraient évidemment en faire partie officielle. On ne peut aucunement imposer aux fidèles d'une petite église de campagne ou aux Esquimaux des missions de l'Alaska le répertoire de la chapelle Sixtine. Il faut donc un chant qui convienne à tous, dans le temps et dans l'espace, un chant qui soit adéquat à la liturgie, né avec elle, prescrit avec elle, emportant comme elle les âmes, sur un mode unique, vers l'Idéal divin.

Ce besoin d'unité, marque du génie occidental, s'est manifesté de bonne heure. A peine l'Église, au IV[e] siècle, est-elle libre de se développer,

que nous voyons le chant liturgique être l'un des objets des préoccupations de ses pontifes. Tantôt, il est vrai, les Papes romains cherchent à faire prévaloir les usages de la Ville Éternelle sur toutes les églises de leur langage, mais tantôt aussi ces églises, mues par le sens d'unité, adoptent d'elles-mêmes les cérémonies, les prières et les chants de la liturgie romaine ; il n'est pas jusqu'aux princes qui n'y voient, avec Pépin et Charlemagne, l'un des ciments de leur empire, et le moyen de mettre fin à de fâcheuses divergences.

Le chant officiel de l'Église latine est donc celui qui fut réglé par les usages de l'église de Rome ; c'est là qu'il mérita le surnom de *grégorien*. Pourquoi et comment? Quelles phases en marquèrent les progrès triomphants ?

*
* *

A la fin du VIe siècle de notre ère, un curieux paradoxe se dresse dans l'état social.

« De loin », avons-nous dit dans un précédent ouvrage [1], « une époque se présente à nos regards, vaut surtout, par les événements principaux qui l'ont caractérisée aux yeux des généra-

1. *Origines du chant romain*, Paris, 1907, p. 8. On nous permettra de renvoyer à cet ouvrage pour toutes les questions d'origines qui se rattachent à l'art grégorien.

tions postérieures. Or, ce siècle est celui où les barbares se fixent définitivement sur le sol de l'empire romain ; le siècle où l'Afrique proconsulaire perd jusqu'au souvenir de ceux qui détruisirent autrefois Carthage; où les vestiges de Rome antique s'effacent sous la domination des Goths, troublée elle-même par les calamités naturelles, les inondations, les épidémies terribles.

« Il semble qu'une ombre épaisse descende sur tout art, pour préparer comme la gestation d'un renouveau intellectuel qui ne se produira que dans plusieurs siècles.

« C'est vrai : mais le VIe siècle est aussi celui qui vit l'apogée de Byzance, et la grande splendeur du culte chrétien ; c'est le temps où les barbares se civilisent au contact des débris de l'antiquité et dans la connaissance de la morale nouvelle; c'est le moment, avec les rois mérovingiens, où commence l'indépendance de la France.

« Mettons-nous donc bien en face de la réalité. Sans doute, les coutumes que chérissait l'antiquité païenne ont en partie disparu ; il n'y a plus de ces grands jeux civils ou religieux qui préoccupaient les membres de toute une nation, — ceux du moins auxquels on reconnaissait le titre de citoyens ; — les théâtres, les cirques sont en grande partie détruits.

« Mais, là où ces édifices sont ruinés, comme dans les Gaules, les rois semi-barbares s'efforcent de les restaurer ; ils s'enquièrent de musiciens et de chanteurs en possession de l'art romain[1], pour leurs fêtes, devenues royales, de civiques qu'elles étaient auparavant, tout en restant populaires.

« Pour la masse, il y a encore les grandioses cérémonies de l'Église, qui groupent le Goth et le Romain, le vainqueur et le vaincu, le civilisé et le civilisateur, dans l'unité d'un même culte, témoignage d'une même croyance.

« Et, si ces messes, ces vigiles, ces processions de la ville papale font oublier les jeux du cirque, à l'autre bout de l'empire, Byzance les rappelle en des courses fameuses que nous connaissons tous.

« Les invasions des barbares ont précipité la conversion au christianisme des peuples de l'empire romain. Les grandes cérémonies païennes, de plus en plus délaissées, bientôt supprimées, ont jeté dans la circulation les citharèdes, les joueurs d'aulos et d'orgue, que les fêtes civiles elles-mêmes ne sollicitent plus guère, sauf à Byzance.

« Par contre, le culte chrétien, n'admettant

1. Voir la curieuse correspondance entre Clovis et Boèce, dans Migne, *Patrologie latine*, t. LXIX, c. 570, 642.

que l'art vocal, et y faisant, dans une certaine mesure, participer le peuple, ce côté de la musique se développe et se transforme ; l'Église restant seule gardienne des beaux-arts, l'organisation de la musique religieuse est devenue une des premières préoccupations des pontifes. »

Une grande figure va symboliser cette organisation : celle du pape saint Grégoire le Grand.

I

SAINT GRÉGOIRE LE GRAND ET LA DIFFUSION DU CHANT GRÉGORIEN

Saint Grégoire le Grand (vers 540†604)[1]. — La *Scola cantorum*, l' « antiphonaire ». — Établissement du chant grégorien en Angleterre, en France, en Italie, en Espagne.

Grégoire naquit à Rome, vers l'an 540, d'une vieille famille romaine apparentée à la fameuse *gens Anicia*. Plusieurs ancêtres de Grégoire avaient occupé de hautes situations civiles ou ecclésiastiques[2]. Son propre grand-père, Félix, entra dans les ordres et devint pape (483-492)[3];

1. Il ne saurait entrer dans notre dessein d'écrire ici, ou même de résumer, la vie de Grégoire le Grand; elle est, à elle seule, beaucoup trop importante. Il n'en existe aucune publication en français. On consultera surtout les études données sur ce sujet par le P. Grisar, dans la *Civilta Cattolica* (années 1890 à 1893), et son grand ouvrage, *San Gregorio Magno*; T. Tarducci, *Storia di S. Gregorio Magno e del suo tempo*, Roma, 1909, et dom Lévêque, *Saint Grégoire le Grand et l'ordre bénédictin*, Paris, 1910.

2. Schuster, *Les Ancêtres de saint Grégoire et leur sépulture de famille à Saint-Paul de Rome*, dans la *Revue benedictine*, XXIe année.

3. Félix III, et non pas Félix IV, comme nous l'avions dit

d'où le fameux prologue à l'Antiphonaire grégorien put dire à juste raison :

Gregorius præsul, meritis et nomine dignus,
Unde genus ducit, summum conscendit honorem.

« Le pontife Grégoire, digne de son nom par ses mérites, parvint à l'honneur suprême, où sa race le conduisait. » La maison familiale était une belle demeure patricienne, située au mont Cœlius, dans le *clivus Scauri.* Grégoire n'était pas destiné à l'état ecclésiastique ; peut-être, au fond du cœur, avait-il quelque attrait pour la cléricature ou la vie monastique, comme cela semble pouvoir être déduit de sa conduite postérieure : rien, toutefois, n'en transparaît dans la première partie de sa vie. Fidèle aux traditions familiales, le jeune romain suit, aussi complètement qu'on pouvait le faire alors, les deux cycles d'études, le *trivium* et le *quadrivium*, en usage de son temps, et dont l'ensemble formait les « sept arts libéraux ».

Les écoles romaines, célèbres encore et douées d'excellents maîtres au ve siècle, avaient été ruinées par les invasions barbares ; et surtout depuis le sac de Rome par les Vandales, leurs biens-fonds, ravagés, étaient devenus sans valeur : aucune ressource ne pouvait plus leur

par mégarde dans les *Origines*, en suivant Jean le Diacre, fautif sur ce point.

être appliquée. Ce fut l'honneur d'un homme remarquable, Cassiodore (Marcus-Aurelius Cassiodorus, environ 480-575), de se consacrer à relever l'enseignement dans Rome, à faire refleurir ces écoles où l'illustre rejeton des Gregorii devait puiser sa science.

Cassiodore descendait d'un général de Valentinien ; il était sénateur, fut patrice et consul. Parent de Boèce, il lui succéda après sa disgrâce près de Théodoric. C'est en 535-536 que se manifeste le plus son zèle pour la réorganisation de l'enseignement et des écoles ; il s'occupe alors de recueillir des souscriptions à cet effet, afin de subvenir à l'entretien des *professi doctores*, de concert avec le pape Agapet. Cassiodore écrit lui-même un manuel d'enseignement des plus intéressants[1] ; dans la partie consacrée à la musique, au chapitre v, il cite parmi ses sources Alypius, Euclide, Ptolémée, le patrice romain Albinus (l'un des Mécène du théâtre et de la musique vers l'an 500, et dont le traité ne nous est pas parvenu), Apulée, et surtout Gaudence, en recommandant vivement la traduction latine qu'en avait faite quelque cinquante ans auparavant Mutianus (traduction également perdue,

1. Édité par Gerbert, *Scriptores*, t. I, p. 16. L'ouvrage de Gerbert, qui date de 1784, a été récemment reproduit chez Meyerhoff, à Gratz (Styrie).

ainsi que le traité de Censorinus, le *De accentibus*, où le rôle de l'accent au point de vue musical était remarquablement envisagé). Cassiodore entra plus tard dans l'état monastique.

Le traité de Cassiodore, comme celui de Boèce, servait de préparation à ceux d'Alypius, de Bacchius, d'Aristide Quintilien, de Gaudence, de saint Augustin ; ils étaient à la base de l'enseignement musical de ce temps : sans nul doute, Grégoire dut les avoir entre les mains, et les utiliser au cours de ses études. Plusieurs auteurs du moyen âge citent de saint Grégoire un traité disparu, dont les rares extraits se réfèrent précisément aux théories mises en cours par Boèce et Cassiodore et indiquent quelqu'un parfaitement au courant de la tonalité antique.

Nous trouvons Grégoire vers l'âge de trente ans, en possession de la charge de *Praetor* ou *Praefectus Urbis*, Préfet de Rome. Mais, son père mort, le laissant seul maître de biens immenses, tant à Rome qu'en Sicile, où sa famille paraît avoir eu des attaches, le *Praetor* se démet des dignités qu'il avait. Il dispose de sa fortune en établissant des monastères dans ses propriétés de Sicile. A Rome même, il transforme sa maison natale en un monastère dont il place l'oratoire sous l'invocation de saint André ; il fonde encore un monastère de femmes.

On a pu croire, avec quelque vraisemblance, que Grégoire s'était initié à la vie monastique sous la direction de Cassiodore, qui mourut à cette époque, vers 575. En tout cas, nous savons qu'on pratiquait au monastère fondé par lui, et dont il fut le premier abbé[1], la règle où saint Benoît[2], mort vers 540, avait rassemblé les usages qui devaient peu à peu avoir force de loi dans tout l'Occident. Là encore, nous remarquerons la place prise par la musique dans la vie des moines, et le rôle qu'y joue l'abbé. Non seulement la règle bénédictine montre le chant mis en honneur, mais elle entre en divers détails, sur l'exécution des *répons*, « brefs » ou « prolixes », des *antiennes ;* elle confie à l'abbé la surveillance et la direction générale de l'office. C'est à lui de choisir les *cantiques* extraits des prophètes, que les moines exécutent avec *alleluia* à la troisième veille de la nuit ; c'est à lui de désigner ou même de composer les *hymnes* versifiées employées dans l'office monas-

1. Les moines et leurs abbés n'étaient pas alors initiés au sacerdoce et restaient simples clercs. D'après les recherches les plus récentes, il ne paraît pas certain que Grégoire ait exercé la charge d'abbé, mais qu'il avait néanmoins la direction générale de la maison qu'il avait fondée. Voir les *Additions* à l'ouvrage de dom Lévêque, *Saint Grégoire le Grand et l'ordre bénédictin*, Paris, 1910.

2. La vie même de ce saint personnage fut écrite par Grégoire.

tique[1], de fixer les lectures avec les répons qui leur convenaient. L'abbé aussi avait la direction des enfants élevés au monastère, et toutes les règles en usage lui donnaient le droit de les châtier corporellement par des coups de verge, en particulier si le jeune chanteur se trompait dans l'exécution des chants liturgiques. Toutefois, et ceci est intéressant pour l'histoire de la pédagogie, saint Benoît veut qu'on n'emploie cette correction qu'avec discernement, en tenant compte de l'intelligence de l'élève, et en menaçant plutôt qu'en frappant.

Ces traits, qui forment une partie de la charge abbatiale de Grégoire, conviennent parfaitement à ce que nous savons de lui par ailleurs : hymnes de sa composition, usitées chez les moines, offices avec répons spéciaux, introduits dans l'usage séculier, la férule enfin dont il « menaçait » les enfants, et que la vénération des musiciens conservait encore pieusement au IXe siècle, dans une des salles de la *Scola cantorum*, au patriarcat de Latran, avec un de ses livres de chant et le lit de repos sur lequel il avait coutume de s'étendre pour y moduler.

Mais Grégoire, homme jeune, actif, instruit,

1. Elles étaient inusitées dans les églises séculières romaines, et certaines basiliques ne les ont adoptées, paraît-il, que vers le XIIe siècle.

au courant de la vie et des nécessités politiques, sociales et religieuses de Rome, ne pouvait rester enfermé dans l'ombre d'un monastère, à une époque où l'on avait besoin de tant d'intelligences. Le pape alors régnant le choisit, l' « aggrège à l'ordre des lévites », et le nomme bientôt l'un des sept diacres pontificaux de la Ville Éternelle.

Grégoire, dès ses débuts dans le diaconat, est mis à la tête d'une charge importante. Les sept diacres pontificaux, — représentés encore à l'heure actuelle par les titulaires des diaconies cardinalices, — ont chacun sous leur direction les diacres, moines, chantres et clercs des sept « régions » ecclésiastiques de Rome, qui comprenaient chacune deux des anciennes divisions civiles. Grégoire fut l'un de ces diacres « régionnaires », ayant au-dessous de lui les diacres ordinaires des diverses églises de sa région, les diacres « à la suite », et les *mansionarii.*

Or, au milieu des divers détails touchant la célébration de la liturgie et la prédication, l'administration de l'Église et le soin des aumônes, certains soins musicaux incombaient aux diacres, dans la Rome chrétienne des premiers siècles. C'est à eux, en effet, que revenait la direction générale du chant dans leur église respective ; ils donnaient le signal nécessaire

pour commencer chacun des chants liturgiques ; avaient enfin à préparer et à exécuter eux-mêmes les plus difficiles de ces pièces, les solis de psaumes placés entre les lectures (répons-graduel, trait).

D'intéressantes épitaphes ont été retrouvées ; elles nous font connaître plusieurs de ces diacres chanteurs, au IVe siècle et au Ve. Tels Redemptus, qui « émettait un chant doux comme le nectar et le miel, célébrant la prophétie par une placide modulation » ; un certain évêque Léon, que l'art déployé par lui dans le chant avait fait arriver au sacerdoce ; l'archidiacre Deusdedit ; le diacre Sabinus, « qui modulait les psaumes en de riches mélodies et chantait en sons variés les paroles saintes ».

Les *ordo* romains ou règles liturgiques, les plus anciens qui nous aient été conservés, bien que postérieurs, dans leur rédaction, à l'époque qui nous occupe, renferment encore, pour certaines circonstances, divers détails concernant le rôle des diacres dans le chant.

Ainsi, aux vêpres de Pâques, c'est l'archidiacre qui choisit, parmi les sous-diacres de la *Scola*, ceux qui doivent commencer le chant des antiennes et des psaumes, ou exécuter avec les enfants les *versets alléluiatiques*. Il commence lui-même la première antienne à *Magnificat*,

et c'est le premier diacre et le second qui, successivement, entonnent les autres antiennes, quand on redit ce cantique à la procession.

L'*ordo* ambrosien de la liturgie milanaise a conservé des traits bien plus nombreux des antiques fonctions musicales dévolues à l'ordre des diacres. Cet *ordo* qui est toujours suivi dans sa plus grande partie, présente encore, à l'égard de l'office divin, ce qu'a dû être le rôle musical des diacres dans la Rome du VIe siècle.

Les jours « fériaux » ou ordinaires, c'est constamment au diacre de semaine à chanter le répons, pendant la station au baptistère, à la fin de l'office des laudes, et il entonne l' « antienne à quatre versets ». Les jours solennels, s'il y a un des répons *Domine ne obliviscaris*, *Ne derelinquas nos*, *Si ambulavero*, ils sont chantés par les diacres sous la direction de l'archidiacre. A certaines fêtes, le plus jeune des diacres lit l'Épître, le second chante l'*Alleluia*, sur les tablettes d'ivoire que le « claviculaire hebdomadier » lui a apporté à l'entrée du chœur.

Pendant la Semaine-Sainte, pour les trois derniers jours, plusieurs répons de ce genre sont exécutés par les différents personnages de l'ordre du diaconat. Tantôt ce n'est qu'un sous-diacre, mais c'est aussi le principal diacre qui va chanter un de ces répons *in cornu altaris*, où il lui

est indiqué par le primicier des lecteurs, tantôt c'est l'archidiacre lui-même, qui, pour plus de solennité, se revêt du manteau pluvial [1]. Tous ces chants, qui nous sont conservés par les antiphonaires ambrosiens [2], sont très ornés et vocalisés.

A Rome, au moment même où Grégoire remplissait de telles fonctions, des coutumes assez singulières avaient à ce sujet envahi la cléricature romaine. Pour s'assurer le concours de belles voix dans l'exécution de ces chants difficiles, et pour ne pas rompre avec l'usage liturgique qui confiait ces pièces aux diacres, on promouvait au diaconat de simples chanteurs doues d'un bel organe, sans se mettre en peine de savoir s'ils avaient les qualités suffisantes à faire un ecclésiastique.

Ces chanteurs, infatués d'eux-mêmes et de l'ordre sacré auquel on les appelait, aimaient à « nourrir » leur chevelure, dont la somptuosité, étalée sur la dalmatique soyeuse et souple que nous révèlent les belles mosaïques semi-byzantines de Saint-Côme et Saint-Damien, ajoutait sans doute, dans leur pensée, à l'effet produit par la voix, lorsque, en vue de tout le peuple,

1. Voir tous ces textes dans nos *Origines du chant romain.*

2. Une belle édition moderne de l'*Antiphonaire ambrosien* de Milan a été publiée, en 1898, par dom Amelli.

ils disaient à l'ambon [1] les versets de la mélodie sacrée.

Au-dessus de tous ces diacres et des sept régionnaires, se trouvait l'« archidiacre romain », personnage considérable, secrétaire du Saint-Siège, et que ses hautes fonctions n'empêchaient pas de continuer le rôle musical que les *ordo* lui dévoluent. S'il était, comme l'indique son titre, le chef des diacres, il avait également dans ses attributions la surveillance des *cubiculaires*, jeunes enfants attachés à la Chambre Pontificale, parmi lesquels on recrutait la *Scola* des lecteurs et des petits chanteurs ; à l'archidiacre, incombait l'ordonnance pratique de la liturgie papale, l'indication des cérémonies à faire ou des chants à exécuter.

Nombreuses furent donc les occasions où Grégoire eut à se faire entendre, ou à surveiller l'exécution des chants liturgiques. Il remplit en effet les fonctions diaconales pendant plusieurs années, et, en 585, le pape Pélage II le créait archidiacre romain, position dont on vient de dire l'importance. Grégoire, qui avait eu successivement pour égaux, puis pour inférieurs, les étranges diacres plus haut décrits, dut être vive-

1. Chaire placée soit à l'entrée du *presbyterium*, soit dans la nef, où montaient les solistes pour l'exécution des mélodies des répons.

ment frappé des abus et des défectuosités auxquels donnait lieu cette organisation musicale. Lorsque plus tard, il succédera à Pélage, l'un de ses premiers soins sera de remédier à cet état de choses (voir page 28).

Mais, pour Grégoire, l'accession à l'archidiaconat n'avait pas été seulement la récompense due au zèle d'un diacre, fût-il régionnaire. Entre temps, de 578 à 585, Pélage l'avait délégué en qualité d'*apocrisiaire*, — nous dirions maintenant « nonce », — à Constantinople. Ce passage de Grégoire dans la diplomatie, présage de ses hautes fonctions futures, était nécessité par le besoin de défendre les intérêts de Rome près de l'empereur Tibère Constance, successeur de Justinien.

Au moment où le légat papal prend possession de son poste, la capitale du *Basileus* byzantin est au plus haut degré de sa puissance. Justinien vient de mourir, après avoir marqué de son sceau toutes les institutions de l'empire et de « la nouvelle Rome » (ainsi les Byzantins surnommaient-ils leur ville). L'empereur législateur, qui avait touché à tout, avait dû, en réformant divers abus, pourvoir aux nécessités de la musique et des musiciens, à l'église comme au théâtre.

Plusieurs passages du Code Justinien, dans les Novelles, et dans les Lois, visent l'organisa-

tion musicale de Constantinople. On y fixe le nombre des étudiants à la *Scola* des lecteurs, en séparant ceux-ci des chantres ; une *Scola* des chantres est instituée, pour le service de la Grande Église[1] : ils seront désormais vingt-cinq. Ailleurs, ce sont des dispositions qui interdisent aux chanteurs d'église, aux lecteurs, d'aller chanter au théâtre, qui règlent leur capacité juridique pour les donations et les testaments.

Les bas-reliefs, les monnaies du même temps représentent les grandes orgues de l'amphithéâtre et, par les règlements plus tard insérés dans le *Livre des Cérémonies* de Constantin Porphyrogénète, nous apprenons encore d'autres détails sur le nombre et le jeu des orgues impériales, sur le chant des acclamations dans les grandes cérémonies religieuses ou civiles. Tout dénote à Byzance un grand luxe musical.

Dans ce milieu nouveau, qui fait opposition à la Rome semi-ruinée et appauvrie qu'il a quittée, Grégoire partage avec l'ambassadeur d'Espagne, l'archidiacre Léandre, la maison d'un prélat grec, Eulogios. Ce furent plus que des relations mondaines, mais un commerce d'amitié, qu'entretinrent bientôt les trois ecclésiastiques[2] ; leur

1. Notons au passage cette organisation de Justinien ; elle explique la fondation de la *Scola cantorum* romaine.

2. Tous les trois sont vénérés comme saints.

séparation n'y mit pas fin, mais il se continua leur vie durant, tandis qu'Eulogios devenait patriarche d'Alexandrie, et Léandre archevêque de Séville. Lorsque plus tard Grégoire montera sur le trône pontifical, c'est à son ami Léandre qu'il dédiera son premier ouvrage écrit comme pontife, et, chose intéressante pour nous, celui-ci également est un musicien, un des meilleurs de son temps.

Nous avons déjà, sur notre chemin, rencontré le chant, dit ambrosien, que conserve toujours, avec un rit spécial, l'église de Milan ; il forme un des grands dialectes de l'antique musique liturgique de l'Église latine. Léandre représente une autre branche de l'art occidental, cultivée par les chrétiens d'Espagne, en partie d'origine wisigothique, et mêlés, par les malheurs de l'invasion musulmane, aux Maures conquérants : ce sont les *mozarabes*. La liturgie des mozarabes, encore célébrée à Tolède, mais avec peu d'éclat, a dû la principale splendeur musicale qui la revêtait autrefois aux compositions et au génie d'organisation de Léandre : on vantait, au VIIe siècle, le « son extrêmement suave » de ses œuvres, des *psalmi*, des *laudes*, des *sacrificia*, de sa composition, que les anciens manuscrits mozarabes ont scrupuleusement conservés. Leur notation musicale, malheureusement, est pour

nous lettre morte ; mêlée de *neumes* romains et byzantins, la clef en est perdue depuis des siècles [1].

De retour en Italie, Grégoire, nous l'avons dit, devint archidiacre romain : il devait le rester cinq ans, jusqu'à son élévation au pontificat (3 septembre 590), après la mort de Pélage II.

Il est au moins singulier que, dans toutes les situations ecclésiastiques occupées par lui, avant d'être pape de Rome, Grégoire se soit constamment trouvé en présence de la musique, et y ait participé d'une manière active comme moine, diacre et archidiacre. Et, lorsque ses fonctions d'apocrisiaire interrompirent ce rôle actif, c'est dans une ville excellemment organisée au point de vue musical, et dans la compagnie d'un compositeur, qu'il séjourna durant sept années.

Il n'est aucun pape du haut moyen âge qui, avant son pontificat, ait eu une vie aussi mêlée à la musique. Lors même que nous n'aurions pas les témoignages authentiques et les traditions presque contemporaines, nous pourrions dire encore que saint Grégoire le Grand fut le seul pape que ses attributions antérieures aient parti-

1. Quelques chants mozarabes sont restés en usage. On en trouvera dans les *Variæ preces* des Bénédictins de Solesmes, dans mon *Cours théorique et pratique* (Paris, *Scola cantorum*), et dans Aubry, *Iter hispannicum* (Paris, Geuthner).

culièrement désigné pour s'occuper du chant d'Église.

Les renseignements que nous avons sur le rôle joué dans la musique, en qualité de pape, par saint Grégoire, sont de deux ordres : les lettres et actes officiels qui nous ont été conservés, les témoignages traditionnels donnés par divers documents postérieurs. La qualité purement de tradition, au défaut des pièces d'archive, a suffi à certains auteurs à rejeter ces derniers documents, et à dénier par là à Grégoire le Grand la qualité de musicien. C'était la thèse de Gevaert : mais, chose curieuse, en enlevant à saint Grégoire tout droit à l'organisation du répertoire romain ou à sa composition, l'éminent musicologue a proposé de reporter aux années antérieures au pontificat de Grégoire Ier la composition de toute une partie de ce répertoire, par les chanteurs pontificaux : or, nous venons de le voir, le plus qualifié d'entre eux à ce moment-là fut précisément Grégoire ! La thèse tombe donc d'elle-même. Elle avait une contre-partie, qui était d'attribuer au pape Grégoire II (715-731), l'organisation romaine du chant, qu'on enlevait à Grégoire Ier ; les textes nouveaux découverts depuis [1] ruinent les fondements de cette hypothèse.

1. Voir dom Morin, *Les véritables origines du chant grégorien*. Maredsous (Belgique) ; Gastoué, *Origines* citées, p. 87-92.

Car, bien avant que Grégoire II gouvernât l'Église, on se servait en Angleterre d' « antiphonaires et de missels de saint Grégoire », semblables d'ailleurs à ceux conservés à Rome, et la tradition les conservait comme étant ceux qui, un siècle auparavant, avaient été apportés pour le service liturgique par Augustin de Canterbury et ses compagnons, envoyés par Grégoire Ier en Grande-Bretagne [1]. On nommait également ceux qui avaient appris l'art du chant romain des élèves mêmes du bienheureux Grégoire, et en avaient répandu la connaissance dans l'église d'Angleterre [2].

Et d'ailleurs, à Rome même, moins de quarante ans après la mort de saint Grégoire le Grand, l'épitaphe du pape Honorius († 638), en le louant de son grand talent musical, *divino in carmine pollens*, ne trouve d'autre degré de comparaison que de le rapprocher de son illustre prédécesseur :

Namque Gregorii tanti vestigia justi
Dum sequeris cupiens meritumque geris.

Aussi la part prise, en tant que pape, par saint

1. Egbert d'York (environ 670-740) ; voyez les textes dans Morin, p. 27-33 (1re édition) ; Gastoué, p. 91-92.

2. Bède (environ 680-762), *Hist. eccl. Angl.* Relevons, à propos de cet historien, un *lapsus* de rédaction qui nous a échappé, *Origines*, p. 87-91 ; Bède n'a point été le condisciple d'Egbert ni d'Aldelm à Rome.

Grégoire le Grand, à l'organisation du chant liturgique à Rome, n'est-elle plus mise en doute. L'étroite relation des textes contemporains et des documents de l'âge immédiatement postérieur est telle que la conclusion traditionnelle s'impose sans aucune contestation possible.

Les actes authentiques de saint Grégoire le Grand qui nous ont été conservés et intéressent l'organisation musicale de la liturgie romaine débutent avec le moment où il prit en main, comme archidiacre romain, l'administration de l'Église à la mort de Pélage II, en 589, en attendant l'élection d'un nouveau pontife. Ce premier acte est un avertissement au peuple de Rome pour des prières publiques prescrites, pendant la vacance du siège, pour la cessation de la fameuse peste qui désola la ville à cette époque. Ces supplications consistaient principalement en processions chantées ; elles fournirent le modèle, — la litanie septiforme, — sur lequel se réglèrent depuis, pendant de longs siècles, les processions analogues. Chacune des fractions de la population se réunissait d'abord dans une des sept églises régionnaires, par séries désignées : ici les hommes, là les femmes, ailleurs les veuves, les jeunes gens, etc. Des groupes de clercs furent rassemblés, qui chantaient des psaumes, et « suppliaient le Seigneur

dans sa miséricorde[1] ». Les fidèles réunis chantaient avec eux, et, en marche solennelle, reprenant en chœur le *Kyrie eleison*, se dirigeaient, du point de rassemblement, vers la « station », qui était cette fois-là l'église Sainte-Marie. Dès neuf heures du matin, les chœurs de chanteurs commençaient à arriver à cette église, en alternant leurs psalmodies, et se réunissaient en commun pour la supplication finale présidée par Grégoire lui-même.

Le fait que nous venons de rapporter fortifie beaucoup, par les circonstances qui nous l'ont conservé, les témoignages purement traditionnels sur saint Grégoire le Grand. En effet, aucune source romaine de ce temps ne le mentionne ; il faut descendre trois cents ans plus tard pour que l'historien officiel du pontife le relate ; mais, ce qui nous prouve que cet historien avait à sa disposition, pour écrire son œuvre, des documents disparus depuis, c'est qu'un Gaulois, l'archidiacre de Tours, qui se trouvait alors présent à Rome, fut tellement frappé de l'organisation de ces chants de supplication, qu'il prit note de tout le « dispositif » de Grégoire le Grand à ce sujet, et le rapporta à son évêque, homonyme de celui de Rome, notre historien

1. Nous retrouverons plus tard cette expression, qui fournira l'occasion d'un rapprochement intéressant.

national, Grégoire de Tours, qui l'inséra tout entier dans son œuvre. Ainsi, si un hasard heureux ne nous avait pas conservé, dans la chronique franque de Grégoire de Tours, le moyen de contrôler les affirmations d'un historien romain plus récent de trois siècles, ces affirmations auraient paru sujettes à caution, tout autre document contemporain ayant disparu. Il y a là une précieuse leçon de l'histoire; elle doit faire réfléchir à deux fois avant de récuser les témoignages d'historiens sérieux, mais tardifs.

Les lettres et actes du pape saint Grégoire conservés par les registres officiels mentionnent plusieurs détails sur des modifications de l'organisation liturgique du chant. Le texte le plus curieux est la décision prise au synode romain de 595, appliquée déjà par lui dès 591, par laquelle, frappé des abus des diacres-chantres précédemment décrits, Grégoire enlève à ces diacres toute part au chant.

Ce curieux décret serait à citer tout entier; voici tout au moins le paragraphe le plus utile à notre sujet :

« En cette sainte Église Romaine, à la tête de laquelle la divine largesse a voulu me placer, une coutume des plus répréhensibles s'est depuis longtemps établie, à savoir que certains chantres

soient choisis pour le ministère du saint autel, et que, placés dans l'ordre du diaconat, ils se consacrent à l'art de la voix, alors que leur office les appelait à la prédication et au soin des aumônes. Il en est résulté fort souvent qu'une voix agréable était exigée pour le ministère sacré, et qu'on négligeait de s'enquérir si la façon de vivre était convenable. C'est pourquoi, par le présent décret, je règle que dans ce siège les ministres du saint autel[1] ne doivent plus chanter[2], mais remplir seulement l'office de la lecture évangélique pendant les solennités des messes ; pour les psaumes chantés avec les autres lectures[3], j'ordonne qu'ils le soient par les sous-diacres, ou, si la nécessité l'exige, par un [clerc] des ordres mineurs. »

Par ce même décret, Grégoire, entre autres choses, interdisait aux diacres de « nourrir leur chevelure » (voir page 18), et réglait la situation des enfants *cubiculaires* attachés à la Chambre Pontificale.

La correspondance du pape saint Grégoire le Grand contient une lettre adressée à l'évêque de Syracuse, Jean, où le pape répond à certaines observations et critiques qui lui ont été adres-

1. Terme courant pour désigner les diacres.

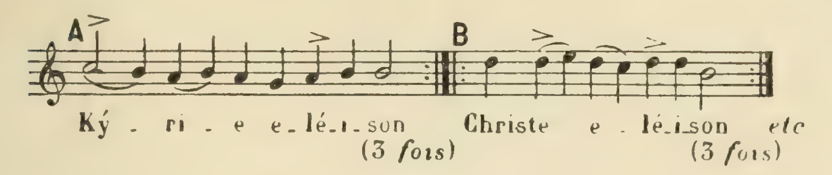
2. Les solis des répons et des traits.

3. *Ibid.*

sées au sujet de ses réformes liturgico-musicales : on prétendait qu'il cherchait à imiter ce qu'il avait vu et entendu à Constantinople. Grégoire proteste et dit qu'il n'a pas eu le dessein de suivre les coutumes des Grecs, mais de restaurer les anciens usages romains ou de les développer. En particulier, nous apprenons qu'à cette date (593) Grégoire le Grand avait déjà réglé le chant de l'*alleluia* aux messes hors du temps pascal, et organisé les triples répétitions du *Kyrie eleison*, avec intercalations du *Christe*, lequel n'était point usité chez les Byzantins. En même temps, le pontife fait remarquer que le dimanche et les fêtes le chant du *Kyrie* est le même qu'aux jours ordinaires, mais qu'il est cependant plus long ; aux « messes quotidiennes », on se rattrape en soutenant la voix plus lentement.

On ne peut mieux désigner un *thème* avec *variations*. De fait, les plus anciens chants du *Kyrie* que contiennent les manuscrits anciens du chant grégorien et qui sont restés en usage correspondent exactement à cette description. Si nous comparons l'un des deux *Kyrie* « fériaux » (n°s XVI et XVIII) contenus dans l'Édition Vaticane publiée par Pie X, et dont le chant est obligatoire pour les « messes quotidiennes » dont parle saint Grégoire, avec le *Kyrie* n° XV,

pour les fêtes simples, le rapprochement est frappant :





On ne peut pas affirmer, évidemment, que ces mélodies sont exactement celles dont on se servait au VIe siècle ; elles étaient toutefois traditionnelles déjà dans toute l'Église latine aux Xe et XIe siècles : il y a de fortes raisons pour qu'elles soient extrêmement anciennes. En tout cas, l'ordre de leurs alternances et de leurs répétitions a été réglé par Grégoire le Grand.

Les quelques réformes de saint Grégoire que nous venons de signaler en entraînaient nécessairement d'autres. Enlever le chant des solis ornés aux diacres dont c'était devenu la carrière, et le confier à un autre ordre de clercs, c'était imposer par là-même à ces clercs une éducation musicale plus spéciale ; étendre le chant de l'*alleluia* aux messes des fêtes et des

dimanches de l'année, c'était augmenter dans une mesure considérable la part des solis d'enfants, car ce genre de chant, comme nous le montrent les anciens *ordines* et diverses anecdotes, leur était habituellement réservé. Aussi l'une et l'autre de ces réformes ont-elles un aboutissant normal dans une organisation nouvelle : la *Scola cantorum*.

Ce terme est déjà venu sous notre plume : le mot *Scola*, dans la langue juridique latine, signifie proprement une association de personnes ayant mêmes intérêts professionnels[1]. Il y a la *Scola* des notaires et celle des militaires ; les moines consacrés spécialement au service divin sont appelés par saint Benoît *Scola dominici servitii*; l'ensemble des clercs étudiants forme la *Scola lectorum* (lector = lecteur [grade ecclésiastique] et étudiant). L'importance croissante du chant liturgique avait amené Justinien, quelques années avant que saint Grégoire n'arrivât à Constantinople, à créer un nouvel organisme. Nous l'avons vu fixer le nombre des lecteurs, parmi lesquels on choisissait indistinctement jusqu'alors les chanteurs d'église, et en séparer soigneusement ceux-ci, pour en faire un groupe séparé, de vingt-cinq voix, au service de

1. Voyez P. Aubry, *Étude lexicologique sur le mot* « Scola » dans *Tribune de Saint-Gervais*, VI, 171.

la Grande Église, consacrée à la Sagesse Divine (Sainte-Sophie).

La *Scola cantorum* romaine apparaît peu après dans l'histoire, et elle est l'évidente imitation du chœur de la Grande Église de Constantinople. La tradition est unanime à en attribuer la fondation, avec la publication du répertoire romain, à saint Grégoire le Grand, et l'historien Jean le Diacre s'en fait le fidèle écho, en retraçant le début de cette institution ; il semble bien, dans son texte, qu'il ait utilisé les chartes originales qui la concernaient.

« Dans la maison du Seigneur, — dit Jean le Diacre dans la *Vie de saint Grégoire* [1], — comme un autre savant Salomon, et à cause de la componction, de la douceur de la musique, *ce plus zélé d'entre les chantres* compila très utilement l'antiphonaire « centon [2] » ; il constitua aussi la *Scola cantorum*, qui chante encore [3] dans la sainte Église romaine d'après les mêmes principes ; et, avec de nombreux chants, lui donna deux maisons, qu'il fit construire (?) [4] savoir, l'une

1. *Vita S. Gregorii*, l. II, c. vi. Voyez la discussion de ce passage dans Dom Morin, *op. cit.*, et nos *Origines*, p. 85-86.

2. C'est-à-dire le livre de chant, formé de pièces d'origines diverses.

3. Jean écrivait vers l'année 875.

4. Dans le texte latin, *fabricavit*, qui peut avoir le sens de *faire construire*, comme celui, plus juridique, de *constituer en donation*.

sous les degrés de la basilique du bienheureux Pierre, apôtre, l'autre sous les constructions du patriarcat de Latran, où jusqu'à aujourd'hui on conserve, avec la vénération qui leur est due, l'antiphonaire authentique, le lit de repos où il chantait, et la férule dont il menaçait les enfants. Il divisa ses donations par quartiers, sous peine d'anathème, en vue d'assurer le service quotidien. »

Nous sommes assez amplement renseignés sur les détails de l'organisation et du fonctionnement de la *Scola cantorum*, à l'âge d'or du chant liturgique romain.

La base du recrutement était un choix fait parmi les enfants des écoles, d'après leurs dispositions vocales et leur habileté dans le chant ; admis à la *Scola cantorum*, ils en devenaient pensionnaires, et ensuite étaient attachés comme « cubiculaires » à la Chambre Pontificale ; les enfants des familles nobles, sans être tenus à la pension commune, étaient reçus directement cubiculaires. Les uns et les autres recevaient une instruction complète, suivant les deux cycles des « sept arts libéraux ».

A un certain moment, peut-être à cause de la difficulté du recrutement, un orphelinat fut adjoint à la *Scola cantorum* ; de nouvelles fondations furent, dans le cours du VIIe siècle, la

source de difficultés et un pape, dont le nom ne nous est point parvenu (le *Liber diurnus* contient son ordonnance), dut entreprendre une action énergique pour faire restituer des biens de l'orphelinat, détenus indûment par un tiers. Cet orphelinat, toutefois, ne dura pas ; au IX[e] siècle, il n'était qu'un lointain souvenir, mais avait laissé son nom à l'un des bâtiments de la *Scola*. L'œuvre, pour son service religieux intérieur, possédait une petite chapelle, sous le vocable de Saint-Étienne.

Les deux maisons de la *Scola cantorum* étaient évidemment des annexes aux monastères liturgiques qui assuraient le service divin dans les deux grandes basiliques romaines. Celui de Saint-Pierre avait été fondé au temps du pape saint Léon (440-461) ; celui de saint Jean-de-Latran par saint Grégoire le Grand lui-même, qui y avait appelé les bénédictins du Mont-Cassin, fuyant devant les invasions barbaresques. Depuis que Grégoire avait déchargé les archidiacres du soin du chant, les abbés de ces monastères liturgiques étaient tout naturellement les directeurs musicaux du service divin [1].

1. Le monastère de cette dernière basilique (sans doute moins important), ne subsista pas toutefois, et, un siècle après saint Grégoire, les papes fixent leur résidence définitive, avec Serge I[er], dans les bâtiments du Latran, qui prennent le nom de *Patriarchium*.

Les enfants de la *Scola cantorum* étaient sous la direction de quatre *paraphonistes* ou chefs de chant, tous quatre sous-diacres; le premier portait le titre de *primicier* ou *maître*, puis venait le *secundicier*, qui le remplaçait quand cela était nécessaire, et prenait sa succession. Le titre de *paraphoniste* était également donné aux plus habiles des enfants, tels que ceux qui exécutaient les soli de l'*Alleluia* sous la direction d'un des paraphonistes sous-diacres.

Le primicier était le directeur de l'enseignement et du chant; mais il avait au-dessus de lui l'*archicantor*. Ce dernier personnage était l'abbé des moines de Saint-Pierre, ou même d'un autre monastère analogue. Parmi ces monastères, celui de Saint-Martin-hors-les-Murs paraît avoir été particulièrement apte à l'enseignement musical.

La durée des études de la *Scola*, tant théoriques que pratiques, pour faire un bon chantre, était de neuf ans, temps nécessité par l'habitude d'apprendre *par cœur* les mélodies, exécutées sans livre. Seul, le directeur de chant ou le soliste avait une copie. Aux classes et répétitions, le maître s'aidait d'un instrument, le *monocorde*, dont les sons étaient désignés par les lettres de l'alphabet[1].

1. Le son le plus grave du monocorde était le *proslambanomène* du système antique, correspondant théoriquement au

Les textes, aussi bien que les anciennes mosaïques, nous font connaître le costume et l'ordre de marche des membres de la *Scola cantorum*, lorsqu'ils allaient chanter à l'une des basiliques où se célébrait le service divin : enfants, clercs et moines avaient la tête rasée[1], et, revêtus de la *planeta* ou chasuble, manteau rond (actuellement réservé aux évêques et aux prêtres et, en certaines circonstances, aux diacres et sous-diacres), marchaient sur deux rangs. Les enfants étaient au centre, les paraphonistes sous-diacres en dehors, les dirigeant et les surveillant ; pour l'exécution, les chanteurs gardaient le même ordre : sur deux rangs, encadrés des chefs de chant.

On ne saurait trop rappeler que ces chœurs n'étaient pas nombreux ; c'étaient, si l'on peut dire, des chœurs de solistes. Ils alternaient avec le grand chœur des fidèles et de l'ensemble du clergé, ou exécutaient les pièces qui leur étaient particulièrement réservées, et que nous étudierons dans un autre chapitre. Le nombre de ces choristes ne dut jamais dépasser vingt à trente[2] ; choisis avec un soin tout particulier, ils devaient

la grave de notre clef de *fa*. Ce *la* était désigné par la lettre A.

1. On se rappelle que saint Grégoire interdit aux diacres de laisser pousser leurs cheveux.

2. A Sainte-Sophie de Constantinople, ils étaient vingt-

posséder de ces chaudes, puissantes et souples voix italiennes que peut-être on était allé chercher bien loin.

On le voit, la *Scola cantorum* se présente à nous avec un ensemble remarquable, et dénote un esprit organisateur, qui cadre bien avec les autres institutions de Grégoire Ier, telles que la *Scola defensorum*. Aucun autre pape du VIIe siècle n'était, comme lui, préparé à cela, aucun non plus ne possédait cette faculté organisatrice.

Quel était le répertoire de cette corporation et de cette école de chanteurs d'église ? Le même encore qui forme le fonds du chant liturgique romain. Sous le nom de *livre des antiennes et des répons*, ou plus simplement d'*antiphonaire*, il contenait les textes chantés dans les divers exercices religieux du jour et de la nuit. On a, depuis, réservé exclusivement le nom d'*antiphonaire* au livre qui contient les chants des offices du jour (à l'exception de la messe), parce que, dans ces offices, ce sont les *antiennes* qui sont les plus nombreuses ; l'antiphonaire des messes a reçu le nom de *graduel*, (*liber gradalis*, *gradale*, et plus tard *gradua-*

cinq. A Saint-Pierre de Rome, au temps de Palestrina, le nombre des chantres pontificaux était régulièrement de vingt-quatre (il s'éleva jusqu'à trente-trois), et encore avaient-ils gardé, de l'antique *Scola cantorum*, l'usage de servir par quartiers.

lis, *graduale*), qui contient les chants les plus choisis ; celui des offices de nuit a pris le nom de *responsorial*, les *répons* étant les chants les plus importants de ces offices.

L'ensemble des livres de chant romain, (à part certaines pièces tombées en désuétude, et d'autres surajoutées, depuis le temps que le chant grégorien est en usage), a un caractère d'unité très net. On a vu plus haut (page 25), que, dès le VIIe siècle, il était déjà connu sous le nom d'antiphonaire grégorien. Nous n'avons plus de manuscrits de ce temps-là, mais la fidélité avec laquelle textes et chants sont reproduits dans les plus anciens *codices* qui nous sont parvenus, de la seconde moitié du VIIIe siècle jusqu'au XIe, quelle qu'en soit l'origine, cette fidélité nous est un sûr garant que nous possédons les chants de l'antiphonaire grégorien dans la forme même qu'ils avaient à cette époque.

Peut-on aller plus loin, et voir en eux l'œuvre authentique qui remonterait à saint Grégoire lui-même ? C'est plus que probable, et voici pourquoi. En dehors de la raison d'autorité et d'unité de la tradition, qui vient d'être exposée, nous avons un criterium très puissant dans les chants eux-mêmes. La critique interne de ces mélodies révèle en effet des différences de style dans certaines pièces ; or, nous savons perti-

nemment que ces pièces ont été ajoutées à diverses époques, dès la seconde moitié du VIIe siècle, au répertoire grégorien primitif[1].

Donc, l'ensemble des autres pièces révélant un style antérieur à celles-là, nous sommes en droit de considérer celles-ci comme nous ayant été conservées avec la forme authentique même que gardait la *Scola cantorum*, et dont elle attribuait la rédaction définitive à son fondateur, saint Grégoire le Grand.

Quelques esprits critiques de notre temps ont paru étonnés qu'une organisation et une réforme aussi importantes que celles de la *Scola cantorum* et du chant liturgique de Rome contenu dans l'antiphonaire grégorien n'aient laissé aucune trace dans le *registrum* des actes officiels du pape Grégoire Ier. La raison en est fort simple : cette organisation, cette réforme, qui nous paraissent si importantes, avaient peut-être, dans l'esprit de leur auteur, l'ampleur que nous leur attribuons. En fait, il ne s'est agi que de détails intérieurs de la cour pontificale.

La *Scola cantorum*, c'était la chapelle papale ; son répertoire, celui qu'elle exécutait dans les

1. Par exemple, l'*Ave Maria* du IVe dimanche de l'Avent, l'*Adorna* du 2 février, qui peuvent dater de Serge Ier ; certains chants de Carême, concomitants aux institutions de Grégoire II, etc. Tous ces chants sont d'un caractère très sensiblement distinct des autres.

basiliques et offices pontificaux. Un point, c'est tout.

Mais, peu à peu, l'excellence de cette organisation s'étendit aux autres églises, et c'est à cette diffusion que la forme romaine du chant liturgique, appelée désormais chant grégorien, dut son importance croissante, et intéressa peu à peu toute l'Église occidentale.

La première diffusion des mélodies ecclésiastiques romaines est due à saint Grégoire le Grand lui-même, et son occasion est l'organisation de l'Église d'Angleterre. C'est peu de temps après le synode de 595, où il avait étendu à toute la province les règles portées par lui à Rome sur le chant diaconal, que Grégoire mit en acte un projet qui le tenait depuis longtemps. Un jour, au cours de son archidiaconat, il était passé devant un des *forum* où des marchands étrangers avaient mis en vente des captifs. Le type de ces captifs intéressa Grégoire, touché de leurs infortunes : il apprit qu'ils étaient païens, et demanda le nom de leur race : « Ce sont, — lui répondit-on, — des *Angli*, ils viennent de la Grande-Bretagne. » — « Plût à Dieu, — repartit Grégoire — qu'ils soient un jour des *Angeli*. » Dans son esprit, la mission d'Angleterre fut dès lors en principe décidée.

C'est vers l'an 597 que les envoyés du pape

Grégoire, sous la direction du moine-évêque Augustin, débarquèrent dans le comté de Kent; organisant une supplication solennelle, ils prirent possession du territoire confié à leur apostolat. Une procession fut faite, et l'on y chanta l'antienne *Deprecamur te Domine, in omni misericordia tua*[1], qui est l'une de celles contenues dans l'antiphonaire grégorien pour les prières de ce genre. Les moines romains reçurent un excellent accueil, et les Anglais se convertirent facilement au christianisme. Augustin fonda le siège épiscopal de Canterbury.

Le territoire qu'ils occupaient avait depuis longtemps reçu l'Évangile. Dès les premiers temps de l'Église, les *Britanni* avaient adhéré à la bonne nouvelle. Les églises celtiques, avec des rits et des chants particuliers, étaient devenues fort puissantes. Mais l'invasion des Anglo-Saxons avait dépeuplé presque entièrement ces contrées de leurs autochtones, et le clergé celtique, réfugié en Écosse et en Irlande, avait trop de soin à consacrer à sa défense pour songer à une évangélisation active des conquérants. Ce fut là l'œuvre propre de la mission romaine parmi les Anglais.

1. « Nous te supplions, Seigneur, dans ta miséricorde ». Cf. page 26, le texte qui se rattache à la procession ordonnée par Grégoire en 589.

En 601, trois ans avant sa mort, Grégoire, devant les progrès de la mission, envoie de nouveaux religieux, avec tout ce qui est nécessaire au culte et au ministère ecclésiastique : vases sacrés, ornements d'autel et sacerdotaux, reliques, et un grand nombre de livres liturgiques. Parmi ceux-ci se trouvaient des antiphonaires ; comparés cent ans plus tard avec ceux qui étaient à Rome, ils furent trouvés absolument semblables [1]. On conserva longtemps en Angleterre quelques-uns des manuscrits attribués à cet envoi de saint Grégoire : leur description et leurs caractères paléographiques accusent bien, en effet, cette époque [2]. Il en subsiste encore deux évangéliaires, l'un à la Bodléienne, à Oxford, l'autre au collège du *Corpus Christi* à Cambridge.

Grégoire mourut en l'an 604, le 12 mars.

Bède, le premier historien anglais, avait connu des chanteurs formés par les missionnaires romains. Il cite entre autres un certain diacre Jacques, fort habile dans le chant d'église, et maître dans la mélodie ecclésiastique selon le rit romain; Putta, « très habile dans l'art de moduler à l'église suivant la coutume des Romains ; *il l'avait appris des*

1. Egbert, *l. cit.*

2. Smith, *Notes* sur l'*Histoire* de Bède, VII, n° v, § 1.

élèves mêmes du bienheureux pape Grégoire »[1].

Toutefois, ce chant ne fut d'abord en usage que dans le comté de Kent; dans les églises du Nord, il ne s'introduisit qu'à partir de 669, lors de l'envoi par le pape Vitalien du moine romain Théodore, consacré, par lui, évêque pour l'Église d'Angleterre. Le premier maître de chant des églises du Nord fut Étienne Aeddi. Mais, à ce moment même, il y avait quelques germes de défectuosité dans le chant liturgique de ces contrées. En 635, en effet, encouragés par les succès des missionnaires romains et le calme du pays, des moines venus d'Irlande avaient, avec la prédication évangélique, répandu leurs coutumes celtiques. Un certain nombre de leurs disciples, entrés dans les monastères fondés suivant la discipline romaine, y avaient introduit le chant et les rits des églises celtiques, qui s'y mêlèrent à la liturgie et au chant grégoriens. Aussi, en 680, le chef de chant, l'*archicantor* de Saint-Pierre de Rome, l'abbé Jean, envoyé en Angleterre par le pape Agathon, dut entreprendre une tournée de réforme dans les abbayes anglaises. Il fut conduit en particulier au monastère célèbre de Saint-Pierre de Wearmouth, alors dirigé par saint Benoît

1. Ce Putta, plus tard ordonné prêtre, mourut évêque de Rochester, en 688.

Biscop, et y établit, dans tous ses détails, « l'*ordo* et la manière de chanter et de lire » conformément à l'usage de Saint-Pierre de Rome. Wearmouth devint un centre important du chant liturgique, et servit de modèle à toutes les églises de la province. L'abbé Jean mourut à Tours en revenant en Italie.

Dès lors, le chant romain est solidement implanté dans l'Église d'Angleterre, et, jusqu'aux jours où les entreprises d'Henry VIII substituèrent une nouvelle église à la place des croyances et des observances traditionnelles, elle maintint ferme les mélodies liturgiques grégoriennes, dont Sarum, (Salisbury) était devenu, au cours du moyen âge, le centre le plus actif. (Voir la note de la fin de ce livre.)

La France apparaît comme la seconde nation où les coutumes romano-grégoriennes se sont répandues. Mais, dans ce pays, les raisons étaient tout autres que dans la Grande-Bretagne. Les Gaules possédaient une vieille organisation religieuse ; toutefois, la liturgie n'y était point uniforme, et les chants laissaient beaucoup à désirer. Rémédius (ou Remigius), frère de Pépin le Bref et archevêque de Rouen, fut le premier à s'occuper de cette réforme. Il obtint du pape Étienne II qu'un des directeurs de la *Scola cantorum* vînt à Rouen enseigner aux moines

rouennais la psalmodie et le chant romains. Siméon, secondicier, fut délégué à cet effet, mais, en 757, le primicier Georges étant mort, il dut regagner Rome pour prendre sa charge. Cependant des moines rouennais l'y suivirent, afin de se mieux former sous sa direction, et rapporter dans leur pays ses précieuses leçons.

A l'autre extrémité du royaume, Chrodegang, évêque de Metz, agissait d'une manière analogue et établissait dans son église le rit et le chant grégoriens, dans lequel il était fort exercé. Peu à peu, le répertoire grégorien s'introduisait ainsi dans les Gaules, et, à l'exemple de Rome, les principales villes épiscopales voulurent avoir leur *Scola cantorum*, distinctes des anciennes *Scolae lectorum* que dirigeaient les archidiacres.

La politique était venue en aide à ce mouvement. Le séjour à Saint-Denys du pape Étienne II venant implorer les secours de Pépin le Bref détermina des relations suivies sur le terrain liturgique. Un chroniqueur prétend que ce pape aurait envoyé douze clercs en France pour y introduire la cantilène romaine, et cette affirmation est souvent répetée. Nous avons indiqué, dans un autre travail [1], comment elle résulte d'une confusion de textes. En réalité, le contemporain Walafrid Strabon nous l'apprend, Étienne II solli-

1. *Histoire du chant liturgique à Paris*, I, 51. Paris, 1904.

cita de Pépin le Bref l'établissement des coutumes liturgiques romaines dans toute la Gaule. Ce fut peut-être à cette occasion qu'eut lieu la démarche de Rémédius plus haut rapportée. Le pape Paul Ier, frère et successeur du précédent, mit ces projets à jour ; entre les années 758-763, il envoya à Pépin, avec divers livres liturgiques, canoniques et autres, un *Antiphonale-responsale*. Les envois du pape furent déposés au monastère de Saint-Denys, et le roi, pour la première fois, ordonna que les livres grégoriens fussent adoptés dans le royaume franc. Charlemagne à son tour, en 789, en étend l'usage à tout son empire, et l'impose enfin à ceux des monastères qui avaient cru devoir, pour leur usage particulier, conserver l'*ordo* gallican. Les chroniqueurs nous ont laissé divers récits se rattachant à cette réforme : l'admiration des Francs à l'audition du chant de la *Scola* romaine, les querelles des chantres français de Charles avec ceux de Saint-Pierre, au cours desquelles le roi aurait prononcé la parole fameuse : « Quel est le plus pur, de la source ou des ruisseaux ? Revenez aux sources de saint Grégoire » ; l'envoi dans les Gaules de chanteurs romains [1] et la fondation d'écoles.

1. D'après la chronique de Saint-Gall, c'est à l'un de ces chanteurs, du nom de Pierre, que fut dû l'établissement du chant grégorien dans cette abbaye (voir plus loin, p. 73).

Ces événements divers nous sont narrés, dans des alinéas bien connus :

« Entre les autres nations de l'Europe, les Germains et les Gaulois ont pu particulièrement apprendre et réapprendre la douceur de cette modulation. Mais, cependant, ils ne purent la conserver pure, tant par légèreté de caractère que par leur naturel fruste, et mêlèrent du leur aux chants grégoriens, car leurs corps d'une nature alpine (!), où tonitruaient les éclats de leur voix, ne se pliaient pas à la douceur de la modulation qu'ils avaient reçue et, la barbarie de leur gosier buveur, tandis qu'elle cherchait à imiter les inflexions et les répercussions de la douce cantilène, jetait, par sa nature bruyante, les voix rigides dans des sons confus comme ceux d'un chariot sur un escalier (!), et, ainsi, fatiguait en les exaspérant et en les irritant, les âmes qu'elle devait adoucir. »

N'oublions pas que c'est un Italien qui parle ! Cependant notre compatriote anonyme, le « moine d'Angoulême », dans sa *Vie de Charlemagne*, donne une note analogue : « Tous les chantres de France apprirent la « note romaine » qu'on appelle aussi maintenant « note française », excepté qu'ils ne pouvaient parfaitement exprimer dans le chant les sons tremblés, ornés, répercutés ou détachés, « effrangeant » ces sons dans leur

gosier, à cause de leur voix naturellement rude, plutôt que de les exprimer comme il le fallait. »

« Or, Charlemagne, notre patrice et roi des Français, froissé, pendant un séjour à Rome [probablement en 783], de la dissonance qui existait entre le chant des Romains et celui des Gaulois, laissa au pape Adrien deux de ses clercs les plus studieux : lorsqu'ils furent suffisamment instruits, ils furent chargés d'abord de rappeler à Metz la douceur de la vieille modulation. Mais quand ceux qui avaient été instruits à Rome furent morts, le très prudent roi, voyant le chant des églises des Gaules être à nouveau très éloigné de celui de Metz[1] », demanda au pape Adrien d'autres chanteurs. Touché des prières du roi, Adrien lui envoya deux « chantres très savants » de la *Scola* romaine : Théodore et Benoît, porteurs d'antiphonaires grégoriens « que *lui-même avait tenu à noter en notation romaine.* »

« Le roi Charles, revenu en France, envoya l'un des chanteurs à Metz, l'autre à Soissons, ordonnant aux maîtres de chant de toutes les villes de France de leur confier leurs antiphonaires à corriger et d'apprendre d'eux le chant. Le principal magistère en fait de chant resta à la ville de Metz : autant l'enseignement romain

1. Jean Diacre. *Vita S. Gregorii*, II, 7.

surpassait le messin dans l'art de la cantilène, autant le chant messin surpassait celui des autres *Scolae* des Gaules[1] ». Jean le Diacre donne également cette même appréciation.

En Italie, le chant grégorien se substitua peu à peu aux habitudes précédentes. Dans le cours du IXe siècle, à part la métropole de Milan, qui conserva le rit et le chant ambrosiens, les diverses églises paraissent avoir complètement adopté la mélodie romaine. On ne cite qu'un seul exemple d'exception : une lettre très curieuse du pape Léon IV (847-855), retrouvée il y a peu d'années, [2] est un des plus remarquables témoins de la tradition grégorienne et de la diffusion du chant romain. Un certain abbé Honorat, qu'on croit avoir gouverné le monastère de Farfa, restait seul à tenir opiniâtrement à des mélodies que tous, autour de lui, avaient abandonnées. Le pape Léon IV, qui, élevé dès son enfance à la *scola* du monastère romain de Saint-Martin, était un connaisseur, écrivit à l'abbé Honorat, lui ordonnant d'introduire le chant grégorien dans son monastère. Le pontife vante « la douceur du chant de Grégoire, et sa manière de chanter et de lire dans l'église, qu'il ordonna et régla ».

1. Le Moine d'Angoulême, *Vie de Charlemagne*.

2. Voyez les *Véritables origines du chant grégorien*, de dom Morin, p. 34 et suiv.

« Toutes les églises ont reçu avec une telle avidité et un amour si courageux ladite tradition de Grégoire », que, sous peine de suspense, Léon IV enjoint à Honorat de suivre l'exemple commun. La lettre contient un bel éloge du chant grégorien, et un autre du pontife dont on lui donna le nom : « Ce très saint pape Grégoire, serviteur de Dieu, qui fut illustre prédicateur et sage pasteur [1], et *édita* tant de choses pour le salut de l'humanité, y compris le chant susdit, que nous chantons partout à l'église selon les règles de l'art musical; *edidit et sonum iam dictum, quem in ecclesia vel ubique canimus musicis artibus.* »

Parmi les nations de la chrétienté latine, l'Espagne, avons-nous dit, qui se débattait sans cesse contre l'invasion maure, avait des rits et des chants particuliers (à part la Catalogne qui suivait le rit romain) : ces usages *mozarabes* commencèrent à céder au XI[e] siècle devant les habitudes générales de l'Occident, lorsque les rois de Castille eurent pu établir fermement leur trône à Tolède. L'influence française, prédominant dès ce moment en Espagne, ce furent d'abord les

1. Il est à peine inutile de faire remarquer que ces désignations regardent exclusivement saint Grégoire I[er], dont l' « élévation du corps » ou canonisation venait d'être récemment faite (844).

moines de Cluny qui y apportèrent la connaissance des arts européens, et, avec eux, la liturgie romaine et le chant grégorien : comme il leur venait de France, les Espagnols appelèrent *gallican* ce chant, qui s'infiltra assez rapidement. Mais, tandis que les uns acceptaient des usages nouveaux pour eux, d'autres se révoltaient ; le roi Alphonse VI ayant ordonné le remplacement définitif des coutumes mozarabes par la liturgie romano-gallicane, un certain nombre de fidèles refusèrent obstinément de se conformer à cette prescription.

Nous avons vu plus haut le pape Léon IV menacer de suspense le chef d'un monastère qui refusait de se soumettre au nouvel ordre de choses : la peine, pour morale qu'elle fût, était douce, en somme. En Espagne, le « bras séculier » qui, comme ailleurs, ou même plus qu'ailleurs, s'empreint souvent de violence lorsqu'il s'agit des questions religieuses, usa des moyens habituels à la politique. Mais ni le clergé ni le peuple ne voulait céder. La lutte se continua longtemps, lutte réelle, car elle suscita des émeutes de la part de ceux qui ne voulaient pas adopter le chant et les rits grégoriens, mais garder leurs *soni* mozarabes ! Roderic de Tolède qui, cent cinquante ans plus tard, dédiait au roi de Castille, saint Ferdinand, son *De rebus*

Hispaniæ, raconte de singuliers épisodes de cette lutte, dans la ville de Tolède, au moment où Alphonse VI, vainqueur des Maures, venait de s'y établir, et avait décrété, de concert avec le légat du Pape, l'abolition du rit mozarabe.

Or, le jour marqué pour cette abolition, « le roi, le primat, le légat, une immense multitude du clergé et du peuple étant rassemblés, il s'éleva une longue dispute, le clergé, la milice et le peuple résistant, avec force, à ce que l'office ne fût pas changé, tandis que le roi, persuadé par la reine, faisait entendre des menaces terrifiantes. Enfin on arriva à cette extrémité, par l'entêtement des militaires, de proposer *un combat singulier* pour arrêter la dispute. Deux chevaliers ayant donc été choisis, un par le roi, qui devait combattre pour l'office gallican, un autre par la milice et le peuple, qui pareillement combattrait pour l'office tolétain, le chevalier du roi fut presque aussitôt vaincu, tandis que le peuple exultait de ce que le vainqueur était le chevalier de l'office tolétain. Mais le roi, à nouveau stimulé par la reine Constance, ne se départit pas de son projet, disant qu' « un duel judiciaire n'est pas un droit ». Le chevalier qui avait combattu pour l'office tolétain était de la maison de Matanza, près de Piso-

rica, où sa famille existe encore aujourd'hui[1] ».

Mais la volonté intransigeante d'Alphonse VI suscita une grande sédition du peuple et de l'armée, et, si nous en croyons le chroniqueur, on voulut départager par *l'épreuve du feu* le livre grégorien et le livre tolétain !

« Le primat ayant indiqué un jeûne, et la prière étant dévotement achevée par tous, légat et peuple, le livre de l'office gallican (grégorien) fut dévoré par le feu et s'éparpilla sur les flammes du bûcher, à la vue de tous, qui louaient Dieu, tandis que le livre de l'office tolétain resta intact, préservé de toute combustion.

« Mais le roi, dans sa grandeur, exécuteur tenace de sa volonté, aucunement convaincu par le miracle, et ne voulant pas se laisser fléchir par les supplications, ordonna l'adoption de l'office gallican (grégorien) dans toutes les frontières de son empire, sous peine de *la confiscation et de la peine de mort.* »

Malgré ces violences, Alphonse VI ne put aller jusqu'au bout de son dessein, et dut respecter les six églises mozarabes de Tolède, et d'autres encore où la foi chrétienne s'était conservée pendant le temps des Maures.

1. Roderic de Tolède, *de Rebus Hispaniæ*, l. VI, c. 26.

Dès lors, le chant grégorien est implanté partout : l'*âge d'or* des mélodies romaines est à son apogée, et, depuis le moment où le répertoire de la *Scola cantorum* s'est introduit dans les diverses églises de l'Occident, il a suscité partout des émulations salutaires à l'art musical.

En certains endroits, là où la mélodie grégorienne remplace des airs désuets, on conserve cependant les plus caractéristiques de ces chants, en les ajoutant au répertoire romain. Ainsi, par exemple, en France, en fut-il des célèbres *Benedictiones* ou cantique des Trois Jeunes Gens, chanté en diverses circonstances des antiques liturgies gallicanes et que les églises de l'empire de Charlemagne, et, plus tard, quelques autres, adoptèrent côte à côte avec le chant romain. Il en fut de même d'un certain nombre d'antiennes remarquables, parfois extrêmement anciennes [1], que les vieux manuscrits français donnent pour diverses fêtes, conjointement avec l'ordre romain.

Une pénétration gallicane se produisit même dans l'antiphonaire grégorien. Les chants admirables du Vendredi Saint, pour l' « adoration » de la Croix, furent trouvés si beaux, qu'ils pas-

1. Ainsi, les chants des premières vèpres ou de la vigile de saint Denys, qui, vraisemblablement, remontent au VIe ou au VIIe siècle. Cf. mon *Histoire du chant liturgique à Paris*.

sèrent intégralement des rits français au rit romain. Ouvrez le *Graduel* vatican, à l'office du matin de la *Parasceve* (vendredi de la semaine sainte), et vous y trouverez, à la suite du chant grégorien de l'*Ecce lignum*, les émouvantes « impropères », coupées de cris grecs et latins entremêlés[1], avec les hymnes de Mamert Claudien, de Vienne, et de Venantius Fortunatus, de Poitiers. C'est le répertoire gallican[2] antique introduit dans toutes les églises latines, et conservé jusqu'à nos jours, dans la liturgie romaine générale.

Pour les autres chants propres aux églises franques, incorporés parmi les chants grégoriens, ils formèrent avec eux le bel ensemble appelé *romano-français*, qui subsista de longs siècles en nos contrées, que les Clunisiens introduisirent en Espagne, et dont les idées de réforme étroite dues au jansénisme, devaient plus tard consommer la ruine.

Ce mélange mérita même de créer un nouveau style, d'où sortirent de belles compositions.

Mais, avant d'étudier ces diverses formes musicales, reprenons le cours de l'histoire, en

1. Dans la Provence, la liturgie fut longtemps semi-grecque, semi-latine : les clercs et les fidèles, divisés en deux chœurs, chantaient alternativement dans les deux langues. Sulpice Sévère nous dit son étonnement de cette coutume.

2. Et mozarabe.

faisant connaître au moins le nom et les principaux travaux de « ces hommes glorieux, nos pères... qui, en leur habileté, recherchant les modulations musicales, écrivaient ces admirables chants[1] ».

1. *Eccles*, XLIV, I, 5.

II

APOGÉE, DÉCADENCE ET RESTAURATION

Les grandes écoles jusqu'au XIIe siècle : école romaine et italienne ; l'école sangallienne ; les *tropes* et les *séquences ;* écoles françaises et allemandes. — Les additions à l'antiphonaire grégorien et les compositions nouvelles. — Abailard, Adam de Saint-Victor et les proses rimées. — La décadence. — Restauration du chant grégorien : l'œuvre des Bénédictins.

Les chroniqueurs anciens, à de rares exceptions près, ne nous ont pas laissé le nom des auteurs des chants sacrés, ou, s'ils l'ont fait, c'est sans désigner leurs compositions de façon précise. De même, les compositions ne sont ordinairement pas signées, et on n'en connaît que l'époque. Ainsi, un auteur frank du VIIIe siècle qui passa quelque temps à Rome, nous fait connaître les traditions qu'il y recueillit. Son opuscule contient le nom des papes[1] auxquels

1. Damase (366-384), Léon (440-461), qui « institua tout le chant annuel », Gélase (492-496), Symmaque (498-510), Jean (523-526), Boniface (530-532). Les mentions de *Liber Pontificalis* permettent de citer encore Célestin (422-432) et Hormisdos (514-523).

on faisait honneur de travaux dans l'organisation successive du chant. Après les premières prescriptions générales de Damase et de Célestin, c'est à Léon I[er] qu'on attribue « l'institution » du « chant annuel » c'est-à-dire de l'ensemble des mélodies pour le cycle de l'année liturgique puis, successivement, nous voyons ce chant « écrit », « édité », le clergé « apprenant la psalmodie », ensuite le chant « mis en ordre », faisant l'objet d'une « règle » et d'une nouvelle « ordonnance ». Enfin vint saint Grégoire le Grand, qui « édita *noblement* le chant du cycle de l'année ». Après ce pontife, les rééditions du chant liturgique sont attribuées au pape Martin, (649-653), et à trois abbés de Saint-Pierre, Catalenus, ensuite Maurianus, enfin Virbonus.

Plus tard, Amalaire, directeur de la *Scola palatina* de Louis-le-Débonnaire († c. 837), à la suite de voyages liturgiques, nous apprendra que c'est aux « maîtres de l'Église romaine » du VII[e] ou du VIII[e] siècle, que sont dus les superbes répons ajoutés, pour le temps de la Passion, aux anciens répons de l'antiphonaire grégorien, dont le texte était pris de l'Évangile ou des Prophètes. Cet auteur devait posséder une documentation qui nous échappe : il signale en effet nommément, dans les copies du répertoire grégorien en usage de son temps, le répons

Aspiciens a longe comme n'étant pas de la composition de saint Grégoire, mais le célèbre offertoire de Job, *Vir erat*, comme étant de lui.

Grâce à Amalaire, et à quelques références éparses en d'autres auteurs de l'ère carolingienne, (Alcuin, Aurélien de Réomé), nous pouvons faire le point de départ, dans l'ensemble du répertoire grégorien, tels que les manuscrits de ce temps nous le font connaître, entre les pièces originales et les compositions ajoutées. Sachant également quels sont les offices institués ensuite, nous pouvons ainsi désigner les accroissements successifs pris par l'édition grégorienne depuis sa codification aux environs de l'an 600. Autrement dit, en ouvrant les livres de la liturgie romaine actuelle, et spécialement le *Graduel* et l'*Antiphonaire* édités par S. S. Pie X, (voir plus loin, p. 115), il sera facile de se rendre compte, en bloc [1], de l'origine respective de leurs diverses parties, en s'aidant des noms et des faits relatés dans la liste suivante, véritable répertoire de l'âge d'or du chant grégorien.

VIe-VIIe siècle. — Saint GRÉGOIRE LE GRAND a « compilé le livre de chant romain, » nous dit Jean

1. On comprendra qu'il n'est pas possible d'entrer ici dans les détails (voir *Origines*, p. 257-280) ; nous donnerons cependant les plus importants, qui seraient susceptibles d'intéresser nos lecteurs.

le Diacre. Ce terme précis, joint à celui d' « édité » employé par d'autres auteurs, montrent bien qu'il s'agit de l'organisation des pièces de chant destinées à la *Scola cantorum*. La plupart de ces mélodies sont donc évidemment plus anciennes; un certain nombre d'entre elles doivent remonter aux premiers temps de l'Église, et il en est qui rappellent d'une façon frappante les chants de la Synagogue.

Mais, en même temps, l'ensemble a beaucoup d'unité, et suppose des retouches voulues pour donner un lien à tous ces chants. Il en est certainement qui datent des réformes de Grégoire : l'organisation des chants du carême, en particulier, et probablement de l'Avent, et le premier développement des versets alléluiatiques. Ces versets étaient toutefois assez peu nombreux à cette époque : l'ensemble de ceux que contiennent les livres actuels a été composé par la suite entre le VIIe et le XIe [1]. Les grands offices des saints fêtés à Rome, comme ceux des saints André, Clément, Cécile, Lucie, Agathe, Agnès, Laurent, Sébastien, Hippolyte, une partie de ceux des saints Pierre et Paul, peuvent dater de l'époque grégorienne. Toutefois, à part ce der-

1. Versets alléluiatiques du fonds primitif : *Dies sanctificatus*, *Jubilate*, *Dominus regnavit*, *Laudate pueri*, *Hæc dies*, etc.

nier office, ils décèlent une origine monastique et non point papale.

Boniface IV, pape, disciple de saint Grégoire, dédie, en 607, le III des ides de mai, en l'honneur de la Vierge Marie et des martyrs, le vieux Panthéon abandonné. L'office composé à cette occasion est devenu le « commun de la dédicace ». On a pu y remarquer une parenté de style très étroite avec le fonds grégorien, mais avec certains petits détails particuliers.

Deusdedit, pape de 615 à 618, et Honorius, qui le fut de 625 à 638, ont pu être des élèves de saint Grégoire. Ce dernier pape est loué de son habileté dans le chant[1].

Martin, pape, (649-653), aurait révisé le livre du chant romain, et après lui les abbés de Saint-Pierre déjà nommés. C'est, pensons-nous, à ces révisions qu'il faut attribuer diverses pièces dont nous avons ailleurs signalé le style particulier, tels l'offertoire *Ave Maria*, et peut-être les offices des fêtes de l'Annonciation, de la Nativité de la Vierge, de son Assomption[2], de la Purification en partie[3], de la Sainte Croix.

Cependant ces derniers offices datent plutôt

1. Voir p. 25.

2. A l'exception de la messe, plus moderne.

3. A l'exception de la messe et des deuxièmes vêpres, plus anciennes.

du temps de SERGE I[er] (687-701), syrien de naissance, élève de la *Scola cantorum* entre 671 et 676. Ce pape est l'auteur de la prescription sur le chant de l'*Agnus Dei*, et les chants de procession pour les fêtes ci-dessus désignées ont été ordonnés par lui; la procession de la Purification est seule restée en usage.

VIII[e] siècle. — GRÉGOIRE II (715-731), élève du *Patriarchium* de Latran, (v. page 35), au temps du pontife précédent, a ajouté au répertoire grégorien les messes des jeudis du carême. Mais ces messes sont presque entièrement composées de pièces empruntées à celles d'offices déjà en usage, à part peut-être deux.

A cette époque, il faut rapporter la composition des beaux répons de la Semaine Sainte, dont on a déjà parlé (p. 60), par les maîtres de la *Scola* romaine, et celle des premières « histoires », ou séries de répons pour l'office de nuit des dimanches, extraites de l'Ancien Testament. Les autres répons, tirés des psaumes, sont primitifs.

Les versets alléluiatiques commencent aussi à devenir plus importants et plus nombreux[1],

1. Le *Pascha nostrum*, de Pâques, s'il n'est pas plus ancien, date de ce temps-là. Autres versets alléluiatiques du VIII[e] siècle : *Te decet, Paratum, Qui timent*, etc. La différence de style de ces deux pièces est déjà très frappante, vis-à-vis des versets mentionnés page 62, note.

surtout pour la procession de l'après-midi de Pâques. Bientôt, apparaîtront les antiennes des matines de Pâques et de Pentecôte, celles de *Benedictus* et de *Magnificat* des dimanches. Nous savons que ces antiennes, composées à Rome, furent apportées en France au temps des papes Étienne II (752-757) et Paul Ier (757-767), deux frères qui avaient été ensemble élèves *cubiculaires*, et auxquels on doit la première introduction du chant grégorien dans les Gaules (voir p. 47). Toutefois, ces antiennes ne faisaient pas partie du fonds officiel ; entrées dans l'usage français à partir de l'an 760 environ, elles ne figuraient pas encore dans les antiphonaires envoyés plus tard à Charlemagne par Adrien.

Du même temps peuvent aussi dater quelques pièces comme les répons *Aspiciens* et *Gaude, Maria Virgo*.

Adrien Ier (772-795) s'occupa activement du chant. Les textes nous le montrent envoyant au roi des Francs des antiphonaires non seulement « retouchés », c'est-à-dire revus et augmentés, mais même notés de sa propre main. On a attribué à ce pape un prologue célèbre à l'antiphonaire, le *Gregorius præsul*, auquel nous avons déjà fait allusion ; au moyen âge, l'usage s'était établi de chanter ce prologue immédiatement avant l'antienne d'entrée (l'*introït*), au

premier dimanche de l'Avent. Ce prologue vante les mérites de saint Grégoire le Grand, raconte comment il fut le restaurateur des monuments laissés par les Pères,

Monumenta patrum renovavit et auxit,

et comment il écrivit « ce livre de l'art musical de la *Scola cantorum* pour le cycle de l'année » :

Composuit hunc libellum musicæ
artis Scolæ cantorum per anni circulum.

(Variantes de l'antiphonaire de Charles-le-Chauve.)

Nous avons plus haut étudié quelques-uns des rapports d'Étienne IV, de Paul I[er] et d'Adrien I[er] avec Pépin le Bref et Charlemagne. Le pape Léon III (795-816), qui couronna ce dernier empereur, était lui-même habile chanteur. On sait que Charles eut comme principal aide, dans l'organisation de son empire, l'abbé Alcuin (Albinus Flaccus, 735 † 19 mai 804). Celui-ci s'occupa de musique comme de toute autre chose ; il est l'auteur (ou mieux l'adaptateur) de la messe de la fête de la Trinité, et sans doute d'une partie de l'office, et peut-être l'auteur de l'office de la Toussaint. On a conservé un fragment du traité écrit par lui pour l'enseignement musical de la *Scola palatina*, l'École du Palais.

IX[e]-X[e]-XI[e] siècles. — Le IX[e] siècle, qui hérita des résultats précieux de la renaissance carolin-

gienne, fut un des plus intéressants pour l'art qui nous occupe. A part l'Espagne, trop occupée encore à se protéger contre l'islamisme, les nations européennes de rite latin ont alors toutes adopté les usages grégoriens. Partout, on réorganise ou on fonde des *Scolæ cantorum* à l'imitation de celle de Rome, praticiens et compositeurs rivalisent ; en certains endroits, des chanteurs habiles introduisent dans la mélodie une multitude d'ornements, qui dénotent un raffinement d'une exagération manifeste, tandis que les musiciens tentent la recherche de nouvelles formes. L'art du développement, en particulier, engendre les *séquences*, les *tropes*, les *proses*[1] ; on ne se contente plus, pour l' « ordinaire » de la messe, des récitatifs traditionnels des *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus*, mais on écrit de nouvelles mélodies, dont les manuscrits nous offrent ordinairement des variations diverses, documents des plus intéressants pour l'histoire et l'art de la musique.

Les rarissimes manuscrits notés, ordinairement fragmentaires, qui restent de ce temps, montrent, par les variétés de notation qu'ils nous offrent, ce que fut la division et la diffusion des grandes écoles qui se partageaient l'Europe latine. Ces variétés, qui se perpétueront dans

1. Ces formes seront étudiées plus loin.

les deux siècles suivants, n'étaient pas le fruit de nouveautés : elles correspondaient à un enseignement déjà bien organisé. Nous pouvons ainsi distinguer très nettement, dès le IXe siècle : l'*école italienne*, qui rayonne directement de la *Scola* romaine, avec quelques mélanges de style ambrosien (églises du nord) et béséventin (églises méridionales) ; l'école *franco-anglaise*, qui s'étend sur la partie nord de la France, avec Saint-Denys (plus tard Cluny) comme un des centres principaux, et sur la Grande-Bretagne ; l'école *messine*, dont la zone d'influence, autour de Metz et de Soissons, comprend, d'un côté, l'antique Lotharingie (Lorraine, Alsace, Luxembourg, Champagne, Bourgogne, partie orientale de l'Ile-de-France), et, d'un autre côté, les églises rhénanes et jusqu'à la Bavière ; l'école *sangallienne*, partie de Saint-Gall, s'étend d'abord autour de cette abbaye, gagne la Suisse, et remplacera bientôt l'école messine dans toute la partie germanique atteinte jusqu'alors par cette école ; — les écoles françaises, messines et sangalliennes sont le berceau des *séquences* aux interminables vocalises ; — l'école *aquitaine* enfin, dans laquelle l'abbaye de Saint-Martial de Limoges condense les premiers essais de *diastématie* (voir plus loin, p. 148), et qui comprend presque tout le centre, l'ouest et le midi de la

France, s'étendra, au XIe siècle, dans toute l'Espagne romaine. Les manuscrits de cette école ont un grand intérêt pour l'étude de la musique rituelle : le recueil grégorien s'y trouve augmenté de chants particuliers aux anciennes liturgies gallicanes et mozarabes.

La distinction de ces écoles va nous fournir la division normale de la suite de ce travail, sur l'âge d'or du chant grégorien.

École italienne. — Dans les diverses régions de cet art, la primauté va abandonner l'Italie, pour passer aux écoles française et germanique. Le répertoire romain est fixé, ses ouvrages ne bougeront plus pendant plusieurs siècles, et d'ailleurs la péninsule va être déchirée par les guerres de cité à cité ou de parti à parti pendant tout le cours du moyen âge. Aussi ses illustrations musicales seront rares.

A Rome, on cite le goût musical et l'habileté de chanteur du pape Serge II (844-847), élève de la *Scola cantorum* où le pape Léon III l'avait lui-même fait inscrire. Ce pontife musicien reconstruit les bâtiments de la célèbre école, qui tombaient en ruines, et donne plusieurs ornements précieux à sa chapelle.

De Léon IV (847-855), que nous avons vu déjà proclamant la beauté et l'esthétique du gré-

gorien et l'imposant à l'abbé Honorat, date l'office propre de saint Paul, dont il institue une célébration spéciale. Léon IV était élève de chant du monastère de Saint-Martin (voir pp. 36 et 50).

On attribue au pape Adrien II (867-872) une litanie spéciale aux derniers jours de la Semaine Sainte, qui fut longtemps conservée dans nos églises : le *Kyrie eleison.... Christus Dominus factus est.*

Après ce temps, la décadence vient, et nous ne savons plus rien, pendant six cents ans, des protecteurs, des maîtres ou des élèves de la *Scola* de saint Grégoire.

Dans l'Italie tout entière, on ne trouve plus qu'un nom à citer, mais ce nom remplit de son importance les siècles qui l'ont suivi : Guy d'Arezzo. Ce personnage est énigmatique ; il naquit vers l'an 990, très probablement à Arezzo, où nous le retrouvons dans sa vieillesse. Depuis quelques années, la vie et les œuvres de ce musicien ont donné lieu à un certain nombre de travaux[1]. Quelques auteurs l'ont cru d'origine française, et il paraît des plus probables qu'il doit une partie de sa science à l'enseignement musical de l'abbaye parisienne de Saint-Maur-les-Fossés, au temps où y enseignait Odon le

1. Consulter la récente étude de dom Vivell et A. Gastoué dans la *Tribune de Saint-Gervais*, 1910, nos 7-8.

jeune (voir ci-dessous). Ce qu'on sait de façon certaine, et sur son propre témoignage, c'est qu'il fut en butte, à cause de ses idées musicales, à la jalousie et à la persécution des siens, obligé à l'exil loin de sa patrie, et à des séjours en des contrées du Nord. Ses travaux montrent qu'il est tout à fait au courant des travaux d'Odon (auxquels il pourrait même avoir collaboré), et de Ponce le Teuton, successeur de l'abbé Odon dans la direction du monastère de Saint-Maur. Aussi Guy d'Arezzo est-il souvent aussi nommé Guy de Saint-Maur [1].

Un séjour de Guy en Angleterre paraît aussi probable, ou au moins possible. Avancé en âge, il revint définitivement en Italie : abbé des Camaldules d'Avellana, près de Pompose, il est appelé à Arezzo par l'évêque Théodule, pour y enseigner sa méthode à la *Scola* épiscopale, et va offrir au pape Jean un exemplaire de l'antiphonaire grégorien noté sur lignes pour la première fois. On retrouve enfin Guy à Pompose où il termine sa carrière agitée, le 17 mai 1050.

La part de Guy dans la réforme de l'enseignement et de la notation musicale est énorme. Dans son *Micrologue*, il se fait le propagateur de la méthode d'Odon, la débarrassant le plus possible du côté philosophique qui l'encombrait.

1. Un autre musicien du même nom vécut au XII[e] siècle.

Le procédé d'adaptation des six notes de l'hexacorde majeur aux syllabes empruntées à l'hymne *Ut queant laxis Resonare fibris*, etc., dont Guy préconise et répand l'usage, n'est pas de son invention, bien qu'on lui en fasse souvent honneur.

Les deux innovations capitales de Guy sont la fixation de la *portée* musicale, avec la disposition, sur des lignes convenablement espacées, des signes de notation, puis la suppression absolue de tout ce qui n'était pas diatonique dans les chants d'église. Jusqu'à lui, les traités sur la division du monocorde décrivent les proportions des trois genres, *diatonique*, *chromatique*, *enharmonique*; les manuscrits de chants ont des signes spéciaux pour noter les intervalles moindres que le demi-ton. Guy déclare tout cela le fruit d'une corruption : ce sont des « mollesses » amenées par « manque de raisonnement ». Le réformateur a bien réussi dans son œuvre : après lui, les traités ne parlent plus de ces sons instables et fluctuants, leur notation même disparaît des livres, à tel point qu'un grand nombre de musiciens en sont venus à douter que le chant liturgique ait jamais été réglé par d'autres genres que le diatonisme rigide où il s'est fixé.

Les ouvrages de Guy sont : *Micrologus de*

disciplina artis musicæ; Regulæ rythmicæ; la lettre au moine Michel, *De ignoto cantu*; le *Tractatus correctorius* (qui est peut-être interpolé); *Quomodo de arithmetica procedit musica*; *De modorum formulis*, et enfin une revision du « tonaire » d'Odon le Jeune.

École sangallienne. — La seconde moitié du ixe siècle est, pour l'abbaye de Saint-Gall, la belle période de l'art musical. En parlant de la diffusion du chant romain à l'époque de Charlemagne, nous avons vu plus haut que le moine de Saint-Gall qui écrivit la biographie du grand empereur, attribue à un chantre envoyé par lui l'introduction de la mélodie grégorienne dans l'abbaye. Plus tard, on broda sur ce simple détail toute une historiette. Elle est contenue dans l'œuvre d'un auteur très postérieur, et suspect dans la plupart de ses récits : Ekkehard IV de Saint-Gall. Le besoin de justifier, au xie siècle, l'éclat et la tradition de l'école de chant dans la célèbre abbaye, lui fait insérer une anecdote poétique : deux chantres envoyés à Metz par le pape Adrien, Petrus et Romanus, seraient passés à Saint-Gall, où Romanus, tombé malade, serait resté, y fixant la pure tradition romaine, comme le témoignait son antiphonaire conservé dans l'abbaye. Mais ce récit ne cadre avec aucune des

autres références que nous avons : le prétendu antiphonaire de Romanus n'est pas un antiphonaire, et est postérieur d'un siècle peut-être à l'époque indiquée ; enfin, loin de se conserver pure par une tradition ininterrompue, la cantilène romaine subit à l'abbaye de Saint-Gall, soit dans sa ligne, soit dans l'ensemble de son répertoire, des modifications. Les unes sont dues à l'intrusion des *tropes* et des *séquences*, les autres consistent en une multiplicité excessive d'ornements, dont les chantres sangalliens surchargent la phrase grégorienne. Le moine de Saint-Gall déjà cité[1] soulignait cette différence. Il faut noter dans ce monastère l'importance des événements celtiques et byzantins[2].

Il est d'ailleurs probable que l'école de la célèbre abbaye fut d'abord fille de celle de Metz ; mais elle supplanta celle-ci dans tous les pays germaniques, et prit, à l'époque où nous sommes arrivés dans ce récit, une importance extraordinaire, grâce surtout aux artistes, contemporains et amis, NOTKER le Bègue (Balbulus), TUOTILO,

1. Les détails musicaux donnés par le « moine de Saint-Gall » méritent d'autant plus d'être pris en considération que, d'après les recherches de Zeppelin, Zeumer, Wattenbach, il semble bien être le même personnage que Notker (voir ci-après). Cf. Molinier, *Sources de l'histoire de France*, I, n° 650.

2. Voir Wagner, *Neumenkunde* (ch. XII), p. 251 et suiv. ; *Ursprung und Entwicklung des Liturg. Gesanges*, ch. XIII, et nos *Origines*, p. 118.

auxquels nous ajouterons HARTMANN et RATPERT.

Ceux-ci sont des compositeurs, et des compositeurs célèbres. Les deux premiers au moins sont bien connus, et nous pouvons, sur leurs biographies, nous servir de données fournies par Léon Gautier[1].

Notker, qui peut-être était Saxon, était, paraît-il, de famille illustre ; il fut « offert » à l'abbaye en 840, et y eut pour maîtres de chant l'Irlandais Marcel et Ison. Charles le Gros tenait Notker en particulière estime. Un messager de l'empereur trouva un jour ce poète et ce savant fort humblement occupé à arracher des racines et à faire des plantations au jardin de l'abbaye. Notker fut un des érudits et des saints de l'illustre monastère. Il avait fait sur les Épitres canoniques en langue grecque un travail que lui avait demandé l'évêque de Verceil, Liutward, auquel plus tard il dédia ses proses. Notker mourut un « huit des ides d'avril » (avril), de l'an 912 probablement. La collection des *Scriptores* de Pertz (t. II, p. 101, n° 2, *d*), renferme un fac-simile de l'écriture de Notker.

La période d'incubation du génie de Notker et ses débuts nous sont contés par lui-même, dans la préface de son *Liber Hymnorum* dont toute une page est à citer :

1. *La poésie liturgique : les tropes*, Paris, 1886, p. 19 et s.

« Lorsque j'étais encore tout jeune homme, et que les « mélodies très longues[1] », de plus en plus confiées à ma mémoire, la fuyaient comme un instable songe, je commençais silencieusement à rechercher de quelle manière je pourrais bien les retenir. Or, il arriva alors qu'un certain prêtre de l'abbaye de Jumièges, récemment dévastée par les Normands, vint jusqu'à nous, apportant avec lui son antiphonaire, dans lequel quelques vers étaient modulés sur les séquences, mais déjà fortement corrompus. Je fus aussi ravi de les voir que peu disposé à les goûter : cependant, à leur imitation, je commençai à écrire : *Laudes Deo concinat orbis universus qui gratis est liberatus*, et un peu après : *Coluber Adæ malesuasor*. Quand j'eus montré ces essais à mon maître Ison, celui-ci, me félicitant de mon zèle et prenant pitié de mon impéritie, loua ce qui pouvait être loué et corrigea ce qui valait moins, me disant : « Chaque mouvement mélo- « dique de la cantilène doit avoir une syllabe. »

Notker profita des leçons d'Ison, et ses seconds essais furent admis par son autre maître dans la classe de chant d'enfants qu'il dirigeait. Plus tard, le recueil complet fut approuvé par le Pape et entra dans l'usage d'un grand nombre d'églises.

1. C'est ainsi qu'on surnommait les *séquences* vocalisées.

Notker fut donc d'abord un *adaptateur* de paroles à une forme musicale plus ancienne, la *séquence*, à l'imitation des essais qu'il avait trouvés dans l'antiphonaire de Jumièges. Mais il développa le genre, en lui donnant du fini et de la régularité, et en composant des développements nouveaux sur les thèmes qu'il employait, et dont les titres sont conservés par divers manuscrits [1].

Tuotilo, homme « bon et utile », dit un chroniqueur, était à la fois orateur, musicien, mosaïste et peintre. Irlandais d'origine, il pratiquait le jeu des instruments, soit à cordes, soit à vent; souvent, pour entraîner son inspiration, il jouait du *krowth* dans sa cellule, et l'abbé de Saint-Gall lui avait même, paraît-il, confié une classe d'instruments à cordes pour les « fils de nobles ».

Contemporain et ami de Notker, il mourut « hôtelier » de Saint-Gall, un 27 avril, d'une année qu'on ne saurait fixer, mais qui est sûrement postérieure à 912 [2].

Tuotilo ne fut pas seulement, comme son émule Notker, l'utilisateur et le metteur au point d'une forme ébauchée déjà, mais (très probable-

1. Voir la troisième partie de cet ouvrage.

2. Léon Gautier, *op. cit.*, p. 35.

ment) l'*inventeur* d'une forme nouvelle, le *trope*, vraiment singulière.

La séquence consiste en un développement mélodique ajouté à un chant, c'est une immense « variation amplificatrice » d'un thème donné (on en expliquera, pp. 182 et s., le fonctionnement). Le trope, lui, est un développement qu'on intercale, paroles et musique, entre chaque phrase d'un chant déjà existant ! Ainsi, au texte suivant dont la mélodie est complète en elle-même :

1. Elegerunt Apostoli Stephanum levitam,
2. Plenum fide et Spiritu Sancto, quem lapidaverunt Judæi,
3. Orantem et dicentem : Domine Jesu, accipe spiritum meum. Alleluia.

Tuotilo fit les interpolations amplificatrices suivantes, sans parler d'une introduction :

1. Elegerunt...
Columnam in templo Dei poscendum ejusque nomine [*consignandum*
2. Plenum fide...
Terræ positis genibus, suppliciter Deum pro facinoribus [*ipsorum*
3. Orantem, etc.

Tel est le trope, dont la fortune fut considérable, mais qui dura peu. Au XIIe siècle, même au XIIIe, on composait encore des tropes ; ils ne sont plus en usage depuis bien des siècles. Il a existé cependant quelques tropes en forme de séquence : le chant latin populaire *Inviolata, integra,* qu'on trouve encore dans tous les livres

de chants d'église, a trouvé grâce, et s'est perpétué depuis le XIe siècle [1].

Après ces maîtres, qui fixèrent des genres, on ne peut guère mentionner à Saint-Gall que NOTKER LABEO, mort le 29 juin 1022, médecin, physicien et théoricien de la musique, qui est presque certainement l'auteur d'un remarquable traité sur les tons et la tablature des instruments, écrit en théotisque (allemand primitif) et en latin.

ÉCOLES FRANÇAISE ET ALLEMANDE. — De ces écoles (dont la pénétration réciproque se fit sentir assez longtemps, et c'est pourquoi nous les réunissons ici), sortent les compositeurs anonymes des premières séquences, déjà répandues au milieu du IXe siècle, comme on l'a vu par l'histoire de Notker. Parmi les théoriciens ou les compositeurs connus, nous citerons des noms intéressants.

RABAN MAUR (vers 776 † 3 février 856), célèbre

1. Les Bénédictins français ont reproduit un certain nombre des œuvres les plus caractéristiques de Notker, Tuotilo, etc. ; dom Pothier, dans les *Variæ Preces* de Solesmes ; dom Gatard, dans *A Manual of gregorian chant*. On consultera aussi les articles de dom Pothier dans la *Revue du chant grégorien* ; ceux de Pierre Aubry et de l'abbé Dupoux dans la *Tribune de Saint-Gervais*, qui ont donné diverses compositions de ces anciens musiciens. Voyez aussi les petites feuilles détachées publiées par la *Revue du chant gregorien* et par la « Scola cantorum ».

archevêque de Mayence, fut un encyclopédiste. Sur la musique, le chapitre IV du livre XVIII de son *De Universo* contient la description d'un grand orgue colossal, dont les soufflets étaient construits en peau d'éléphant. On lui attribue diverses hymnes longtemps chantées dans les églises de la vallée du Rhin, et dont les mélodies sont reproduites dans l'Antiphonaire vatican.

Aurélien, moine de Réomé, ou Moutiers-Saint-Jean, dans l'ancien diocèse de Langres, écrivit vers 830 un long traité des plus curieux. Divisé en deux parties bien nettes, ce *De musica* établit pratiquement la différence d'enseignement et de formation du simple chanteur et du musicien. Son traité est dédié à un ecclésiastique appartenant à la famille de Charlemagne.

Hucbald, moine de Saint-Amand-en-Puelle (vers 840 † 20 juin 930) et Rémi d'Auxerre sont deux auteurs des plus importants pour la connaissance de la pratique musicale de leur temps. Ils étaient tous deux élèves de Héric d'Auxerre, qui avait étudié sous la direction de Raban Maur et de Haimon de Halberstadt, élève d'Alcuin et de divers chantres romains venus de Rome vers 800.

Les traités conservés sous le nom de Hucbald (et dont l'un au moins, la *Musica enchiriadis*,

pourrait être d'Otger[1] de Tomières, ou de Hoger de Werden, ses contemporains), sont précieux par les descriptions des procédés d'harmonisation de l'*organum* qui y sont décrits d'après l'enseignement traditionnel depuis très longtemps.

Rémi, moine de Saint-Germain d'Auxerre, condisciple du précédent, professa successivement à Auxerre, à Reims, à Paris, où il était vers 990. L'un de ses traités est fort précieux pour la rythmique musicale[2].

Odon (vers 879 † 18 nov. 943), abbé de Cluny, fut élève de Rémi aux écoles parisiennes ; on lui attribue un « tonaire », où, pour la première fois, est tenté l'essai de désigner les sons par des appellations conventionnelles, *Buc*, *re*, *scembs*, *cæmar, neth*, *uiche*, *asel*, etc. Cet Odon de Cluny composa aussi des antiennes en l'honneur de saint Martin.

On l'a souvent confondu avec un autre Odon de Cluny, plus récent, et que nous croyons, avec notre érudit confrère M. Michel Brenet, être le même que l'abbé Odon II de Saint-Maur-les-Fossés (mort vers 1030). Contemporain de

1. Voir dom Morin, *Revue bénédictine*, 1891, p. 343 ; 1895, p. 394.

2. Glose du libre IX de Martianus Capella, *de Nuptiis Philologiæ et Mercurii*.

Guy d'Arezzo, il a écrit un *Dialogue* extrêmement remarquable, que Guy utilise à chaque endroit de sa méthode. On a aussi de cet Odon un « tonaire » intéressant, revisé par Guy.

On peut encore citer les noms d'ODORANNE (985 † 1045), moine de Saint-Pierre-le-Vif à Sens, théoricien et compositeur ; Jean COTTON (avant 1050) (sa nationalité n'est point connue avec précision, mais Guy d'Arezzo, son contemporain, l'appelle Jean « l'Anglais »), dont le traité est important à consulter pour la correction faite à cette époque à quelques chants ; BERNON (1008 † 7 juin 1048), abbé de Reichenau ; HERMANN CONTRACT (13 juillet 1013 † 24 septembre 1054), dont l'*Alma redemptoris Mater* est entré dans le répertoire romain ; ARIBON le Scholastique, d'Orléans (avant 1078), glossateur de Guy d'Arezzo.

La période musicale qui commence au IXe siècle semble, à première vue, avoir été plus féconde en grands théoriciens qu'en compositeurs. Cependant, en plus des auteurs de séquences et de tropes, dont plusieurs sont bien connus et qui ouvrent cette période, en plus des musiciens que nous nommerons plus bas et qui closent magnifiquement cette liste, les compositeurs anonymes ont été nombreux. Car les manuscrits de chant de cette époque nous offrent

des pièces nouvelles, des offices « propres [1] » nouveaux, qui dénotent, vers le XI[e] siècle surtout, une efflorescence remarquable dans le sentiment mélodique et l'expression. Citons ici, comme exemples que l'on trouvera dans les livres romains vaticans, les pièces suivantes, entrées dans le répertoire commun des églises latines :

IX[e] siècle : hymne *Gloria laus*, pour la procession des Rameaux, de Théodulfe d'Orléans ; communion *Vos qui secuti ;* office de la Toussaint ; versets alléluiatiques : *Domine in virtute ; Te martyrum ; Surrexit... qui pro nobis.*

X[e] siècle : Offertoire *Elegerunt ;* diverses antiennes de la procession des Rameaux ; le magnifique *Libera* de l'office des morts ; versets alléluiatiques : *Justus germinabit ; Pretiosa ;* office de la Trinité, dû probablement à Étienne de Liège.

XI[e] siècle : prose *Victimæ paschali ;* versets alléluiatiques : *Hæc est vera fraternitas ; Venite ad me ; Non vos relinquam.*

Une partie importante des versets alléluiatiques date de ces deux derniers siècles, ainsi que beaucoup d'offices « propres », restés

1. C'est-à-dire particuliers à la célébration d'une fête, ou même à l'usage d'une église.

longtemps en usage et disparus maintenant du répertoire.

Le chant grégorien donne alors tous les développements qu'il est susceptible d'offrir ; au style classique qui est le fonds de l'antiphonaire, s'adjoignent de véritables pièces romantiques, par l'emploi de formes mélodiques nouvelles, la recherche dans les modifications tonales, la liberté de l'expression, du mouvement mélodique. La cantilène religieuse se hâte de briller d'une dernière lueur au temps même d'Odon et de Guy d'Arezzo : c'est une nouvelle et magnifique, mais ultime évolution avant l'apparition de la musique mesurée et de la polyphonie qui vont naître.

Le roi de France Robert le Pieux (996-1031) est une remarquable figure de ce temps. Élève de la *Scola* de Reims, fameuse alors par l'enseignement du célèbre Gerbert (devenu le pape Sylvestre II), Robert y fut condisciple d'Othon d'Allemagne.

Robert avait un tempérament musical remarquable. Il était, dans toute l'acception du mot, possédé par le *daimon* de son art.

Comme le disent les vieilles chroniques : « Ce Robert fut moult attrempés, & fut moult bien lettrés, & ama moult Religion et l'Eglise ; en tant que es grant solempnités il chantoit en

cuer avec les Chanoynes & les Moynes ; & vestoit la chappe de cuer, & tenoit cuer[1] ».

On le voyait parfois diriger l'exécution des offices avec son sceptre en guise de bâton cantoral, à la basilique de Saint-Denys, qui avait ordinairement la primeur de ses compositions. Les chroniqueurs, à ce sujet, racontent une anecdote amusante. La reine Constance était quelque peu jalouse de ce que son époux composait tant de musique en l'honneur de Dieu, de la Vierge ou des saints, et qu'il l'oubliât dans les sujets de ses chants. « Et comme Constance sa femme lui deist une foiz par ieu que il feist aucun biau chant d'elle », Robert lui promit qu'il y penserait, et ferait très prochainement quelque chose en son honneur.

Or, à peu de temps de là, le roi, selon sa coutume, s'en vint au monastère de Saint-Denys, où il devait diriger une nouvelle œuvre, et pria la reine de l'accompagner. L'office terminé, un chœur de *Scolares* sandyonisiens s'approche, le roi le dirige, et on entonne, sur une vocalise expressive : *O Constantia*. La reine fut persuadée que cela s'adressait à elle, et, ravie, écouta le chant jusqu'au bout ; hélas ! ce n'était pas la reine Constance que l'œuvre chantait, c'était la

1. Abrégé de l'histoire des rois de France, dans *Recueil des historiens de la France*, X, 314.

« constance » des martyrs : saint Denys, saint Rustique et saint Eleuthère.

Robert composait ordinairement sur les paroles que lui fournissait son ami Fulbert, évêque de Chartres. A cette collaboration sont dus les magnifiques répons *Stirps Jesse*, *Ad nutum Domini*, *Solem justitiæ*, qui, adoptés avec ensemble par les églises de France, furent abandonnés aux XVIIe et XVIIIe siècles, lorsque les idées gallicano-jansénistes s'imposèrent dans la liturgie[1].

Robert cependant écrivait parfois aussi les paroles et la musique, comme pour les répons *O constantia*, *Judæa et Jerusalem*, *Concede nobis*, *Cornelius centurio ;* il offrit ce dernier répons à son ancien professeur, Sylvestre II, d'une manière assez curieuse : « Un jor estoit à Rome le jor de la feste S. Pere [saint Pierre] ; present estoient li Apostole [le Pape] et li cardinaus ; et li Rois s'en alla vers l'autel, et fist samblant ausi come s'il offreist grant chose, si mist une escroé [un « rollet », c'est-à-dire un rouleau], où cil respons estoit escris et notez[2]. »

Les historiens sont unanimes à lui attribuer un des nouveaux chants propres de la messe de la Pentecôte, *Sancti Spiritus*, disent les uns,

1. On trouvera ces répons dans le *Processional monastique* de Solesmes, ainsi que les suivants.

2. Chroniques de Saint-Denys, dans *Rec. hist. Fr.*, X, 305.

Jam Spiritus, disent les autres, *Veni Sancte Spiritus*, disent les troisièmes. Comme on savait que Robert avait composé des proses, tous les chroniqueurs sans exception ont assimilé ce chant à la prose *Sancti Spiritus assit nobis gratia*, qui est de Notker (cent ans avant Robert), ou au *Veni Sancte Spiritus*, qui est du pape Innocent (III ?). Nous pensons qu'il s'agit du verset alleluiatique qui précède, en effet, la prose et commence précisément par les paroles *Veni Sancte Spiritus*, empruntées à une antienne gallicane.

De fait, ce beau verset se rencontre pour la première fois dans les livres français et surtout parisiens du temps même de Robert le Pieux, tel le ravissant *versicularium* 13 252 de la Bibliothèque Nationale, écrit à cette époque pour le monastère des saints Magloire et Barthélemy, fondé par lui. Ce verset présente d'ailleurs une très grande parenté de style avec un autre : *Eripe me*, inséré au graduel romain pour le IXe dimanche après la Pentecôte et dont les additions à la chronique d'Albéric de Trois-Fontaines[1] font honneur à Robert.

Devant la beauté du verset *Veni Sancte*, le répertoire grégorien se priva d'une pièce antique,

1. Dans Pertz, *Monumenta : Scriptores*, XXIII, p. 776, 59.

le verset alléluiatique *Spiritus Domini*, qui céda la place à la nouvelle composition. Inspiré, chose curieuse, des motifs du fameux *Popule meus*, l'admirable « impropère » du Vendredi-Saint, le *Veni Sancte Spiritus* est si beau et si expressif, un tel trésor de mélodie émue s'en dégage, que, même avec les éditions informes et mutilées, en usage depuis deux cents ans, ce verset produit un effet impressionnant. Nous le donnons ici, en le transcrivant de l'édition Vaticane[1] :



1. Transposé : « dominante *si* bémol », suivant le ton où ce morceau est habituellement exécuté.

On attribue encore à Robert le Pieux les antiennes versifiées de forme gallicane *Pro fidei meritis*, etc., (voir *Processional monastique* des Bénédictins), le *Kyrie Cunctipotens* et la prose *Rex omnipotens*.

Saint Léon IX, pape, de son vrai nom Bruno, fils du comte Hugues de Nordgau, dans la Basse-Alsace (21 juin 1002 † 19 avril 1054) et apparenté aux plus hautes familles de l'empire germanique, fut d'abord chanoine, puis évêque de Toul. Chanteur extrêmement habile, particulièrement apte à exécuter brillamment les « circonvolutions du quilisma [1] », dit son épitaphe, il fut aussi compositeur très recherché. On lui fait honneur de la composition de répons pour les fêtes des saints Grégoire le Grand, Cyriaque, Hydulphe, Odile, Gorgon et spécialement de chants pour saint Nicolas, saint Columban, saint Dié, saint Richard.

Les compositions de Léon IX furent longtemps célèbres dans les églises alsaciennes et lorraines. On lui attribue le *Gloria in excelsis* qui est placé comme n° 1 *ad libitum* dans l'édition Vaticane du Graduel romain.

Un autre compositeur, contemporain des précédents, est l'auteur de l'office propre pour la

1. Neume ornemental, correspond à une sorte de grupetto.

fête de saint Nicolas. Le corps de l'évêque thaumaturge, sauvé des ruines que les musulmans avaient semées dans toute l'Asie Mineure, venait d'être transféré à Bari, en Italie, par les soins de la compagnie des marchands de cette ville, dans la belle basilique, encore existante, qu'ils avaient fait construire en son honneur. Le culte du saint grec se répandit de là dans tout l'Occident, et des reliques, formées de petites parcelles de ses ossements, accordées à diverses églises. Ceci se passait dans la première moitié du XI[e] siècle. Un office propre, vraiment remarquable, fut alors composé par Isembert, abbé du Mont-Sainte-Catherine, près de Rouen. Un de ses disciples d'origine allemande, Ainard, écrivit un autre office propre en l'honneur de la patronne de son monastère. Nous n'aurions pas mentionné ici ces deux offices, comme un certain nombre d'autres qui ont disparu, si leurs mélodies, très belles, n'étaient devenues rapidement fort célèbres. Ces chants, répandus dans toutes les églises, servirent depuis à d'autres offices nouveaux, dont les auteurs, dénués d'invention mélodique, préférèrent prendre les œuvres alors existantes, en leur appliquant de nouvelles paroles. L'office de la fête du *Corpus Christi*, qui date du XIII[e] siècle, est entièrement formé d'emprunts de ce genre, dont une

bonne partie est prise des œuvres d'Isembert.

On peut dire qu'alors, à la fin du XIe siècle, l'art grégorien est un livre qui se ferme. Son apogée, ses formes multiples, les développements qui en sortirent, ont alimenté des générations de compositeurs et de virtuoses pendant cinq cents ans. Il a achevé sa course et fourni des modèles d'art achevé. Sans disparaître, puisque l'ensemble de toutes ces œuvres forme le répertoire des églises latines, on peut dire qu'il se survit à lui-même, et, dans l'histoire de la musique, va tenir le rang de ce qu'en littérature on appelle les langues mortes.

Mais cette période brillante va se clore avec d'intéressantes personnalités.

Sainte HILDEGARDE († 1179), l'une des figures les plus curieuses de ce temps, intelligence des plus élevées, d'un bagage scientifique considérable, joignait à ces dons ceux d'une « voyante » extraordinaire. Ses extases et leurs récits sont fameux et admirables. Douée d'un sens poétique et littéraire très étendu, quoique sans culture latine (un secrétaire devait corriger ses innombrables barbarismes et solécismes), elle écrivait, ou mieux dictait, jusqu'à des livrets de tragédies pieuses qu'elle mettait en musique.

Avec Hildegarde (et d'ailleurs un certain nombre de ses contemporains anonymes), le

chant grégorien va donc sortir du sanctuaire, et, devenant l'adjuvant scénique des *mistères* naissants, tremper de fortes impressions musicales cette forme nouvelle de l'art populaire[1].

Toutefois, avant de subir les atteintes d'une décadence qui ira en s'accentuant, l'art grégorien fournit encore la matière du développement final d'un de ses développements.

La *séquence*, purement vocalisée avec les premiers compositeurs du IXe siècle, devenue, lors des essais de Jumièges et de l'école de Notker, de la *prose* chantée et libre, fut la forme musicale la plus populaire peut-être de cette dernière époque. Mais, au XIIe siècle, les langues populaires prennent forme et, tout naturellement, vont créer un art basé sur leurs propres caractères. La poésie rythmée et rimée des *lais*, peut-être celtiques d'origine, des *rondels* et des *descors*, le chant qui les accompagne, vont avoir une répercussion sur l'art populaire religieux.

A l'exemple de la poésie vulgaire, ou au moins sous l'empire d'une mentalité analogue, un travail se fait dans l'esprit de divers chantres d'église. A la poésie des anciennes hymnes, héritière des rythmes populaires de l'antiquité latine, au vers libre des proses notkériennes,

1. Dom Pothier a publié diverses compositions de sainte Hildegarde dans la *Revue du chant grégorien* (Grenoble).

l'art du XIIe siècle va joindre la poésie rythmée et rimée, imitée des langues vulgaires, sur les rythmes mêmes de leurs poètes.

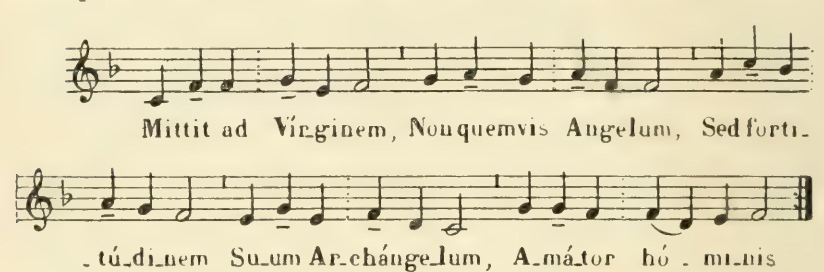
Et si le *lai*, dont les formes littéraires et parfois musicales rappellent tant la séquence, est d'origine celtique, il est bien remarquable d'y joindre cette observation que le premier auteur des proses rythmées et rimées est un Breton, Abélard, et que le plus grand vulgarisateur de la forme nouvelle est encore un Breton, Adam de Saint-Victor.

Ce n'est pas ici le lieu de retracer la vie d'Abélard (1079-1142), que tout le monde peut facilement connaître. Ses aventures très particulières l'ont rendu sympathique à nombre de personnes; la place importante qu'il tint dans la philosophie de son temps, ses querelles avec saint Bernard, ont intéressé plus spécialement les historiens et les chercheurs.

Mais, semblable à tous les esprits éclairés des siècles d'autrefois, Abélard savait les vers et la musique. Devenu prieur du monastère de Saint-Marcel près Chalon, il arrivait au moment où une question d'ordre liturgique occupait les moines. Les hymnes, que saint Benoît avait autrefois prescrites à ses disciples, n'étaient pas entrées dans l'usage de divers monastères qui avaient auparavant suivi des règles différentes.

Les églises séculières, en beaucoup de lieux, ne s'en servaient pas non plus.

Abélard reproche à saint Bernard, dans cet emploi des hymnes, de ne pas suivre les coutumes habituelles des monastères ; cependant, lui-même s'employa-t-il à composer un hymnaire destiné à ses moines et aux moniales dirigées par Héloïse. Il écrivit en conséquence des pièces nouvelles[1], mais il les fit rythmées et rimées, et sur des coupes de vers que déjà les moines celtiques employaient au VII[e] siècle. La singularité de l'œuvre d'Abélard empêcha qu'elle se répandit. Toutefois, l'une au moins de ses compositions, en forme de séquence, eut un grand succès, et la mélodie même servit à des adaptations ultérieures. En voici le début[2] :



1. W. Meyer et W. Brambach : *Petri Abælardi* « Planctus virginum Israel », Munich, 1885 ; *Planctus I-VI*, Erlangen, 1890.

2. Il y a un problème de rythmique musicale qui roule autour de cette forme de poésie. Si nous transcrivons les notes telles que les donnent les manuscrits les plus anciens, nous écrirons et nous chanterons en donnant aux sons l'égalité de temps (noires) notée plus haut. Mais nous savons que la poésie romane rythmée et rimée, avec la musique qui s'y

Cet art nouveau, la *prose mesurée et rimée*, reçut bientôt toute son extension. Ce qui n'était encore qu'une exception, un essai, chez Abélard, va trouver une application considérable avec son compatriote ADAM DE SAINT-VICTOR.

Adam, né dans les débuts du XIIe siècle, Breton de naissance, devint religieux de l'abbaye de Saint-Victor, à Paris ; ses dispositions musicales, liturgiques et littéraires le firent arriver à la charge de *préchantre* ou chef de chœur, avant 1130. Il mourut après 1173, un 8 des Ides

rattache, est très nettement *mesurée* : or, à la première époque de cet art, la notation proportionnelle n'était pas encore inventée, et on y suppléait par les règles des *modes* rythmiques ou *maneries*, basées sur l'allongement des « accents métriques ». Ainsi, à partir du XIVe siècle, le *Mittit ad virginem*, comme toutes les pièces de ce genre, est noté avec l'alternance perpétuelle d'une *brève* et d'une *longue* (d'une noire et d'une blanche). Au XIIIe siècle, bien qu'on ne notât pas encore de cette façon, et que les notes fussent en apparence égales, nous savons pertinemment que les *proses* ou *séquences* composées en vers rimés et rythmés étaient déjà soumises à ces règles des « modes rythmiques ». Mais, au XIIe siècle, en était-il déjà de même ? Il semble qu'il n'y ait pas de raison d'en douter, mais la question est loin d'être tranchée. Cependant, si ce rythme ternaire précis, consigné dans les règles du XIIIe siècle et dans la notation du XIVe, était en ce moment en vigueur, il se peut fort bien qu'à l'époque antérieure, la note ou la syllabe qui devint ensuite la longue (de double valeur que la brève), ait d'abord seulement été l'objet d'un simple *allongement*, d'une sorte d'insistance de la durée. C'est pourquoi nous avons ci-dessus seulement souligné d'un trait les notes à *allonger*, ne voulant pas trancher la question en les notant par des blanches. Cf. Aubry, *Cent motets du XIIIe siècle*, II, 114-142, Paris, 1908 ; Beck, *Die Melodien der Troubadours*, 1908.

de juillet, selon le Nécrologe de son abbaye. Nous ne savons rien de plus sur sa vie[1].

Mais ses œuvres sont là, qui décèlent un talent plus que remarquable, un génie souvent, dans l'art du développement poétique et mélodique. Adam fut le Notker du XIIe siècle; comme son prédécesseur à Saint-Gall au IXe, il écrivit d'abord des proses sur des séquences connues, en recherchant celles dont la disposition régulière des notes permettaient d'y adapter les nouvelles formes de poésie. Le *Gaude prole Grecia*, d'Adam de Saint-Victor, composé en l'honneur de saint Denys, est écrit sur l'air de la prose parisienne *Mane prima sabbati*. Mais, à son tour, il va briser les cadres, et, reprenant des thèmes déjà traités, il en tirera toutes les amplifications possibles, dans des œuvres souvent admirables.

Le *Laudes crucis*, le *Salve mater Salvatoris*, l'*O Maria*, l'*In natale Salvatoris*, le *Supernæ matris* et d'autres encore, sont parmi les plus belles de ses œuvres. On compte, d'Adam de Saint-Victor, une cinquantaine de proses, souvent fort longues, qu'on peut considérer comme authentiques; environ autant sont douteuses ou écrites à son exemple par ses confrères. Au monastère de Saint-Victor, Richard, Hugues,

1. Voir Bonnard, *Histoire de Saint-Victor*, Paris (19....), I, p. 128-132.

Godefroid, écrivent des proses dans le nouveau style, qui prend le nom de *victorin*. Cinquante ans après la mort d'Adam, le pape Innocent III, au Concile de Latran (1213), approuve solennellement ses œuvres, et le livre des proses victorines prend place désormais dans les églises à côté du recueil de Notker.

Cette fois-ci, c'est bien la fin du développement liturgique de l'art grégorien. Les séquences d'Adam y touchent encore : elles n'en sont pour ainsi dire plus. Si la mélodie est encore toute empreinte de la grâce de la vieille cantilène, le rythme et la tonalité sont déjà presque entièrement ceux d'un autre art.

* * *

Du commencement du XIIIe siècle jusqu'au milieu du XIXe, l'histoire du chant grégorien est celle d'un répertoire traditionnel qui, maintenu toujours au premier rang, fut d'abord fidèlement observé dans son ensemble, et, peu à peu, subit, d'une part, des accroissements, d'autre part, la négligence de ceux-mêmes qui avaient à s'en occuper, négligence qui, à partir du XVIe siècle, mena à une prompte décadence.

Les accroissements proviennent des offices de fêtes nouvelles, ou de quelques éléments nou-

veaux qui, de temps à autre, entrent dans la liturgie. Mais, en général, pour ces pièces nouvelles, on se borna à des adaptations pures et simples de nouvelles paroles à d'anciennes mélodies. Il en est d'heureuses, il y en a de moins bonnes, même de détestables. Cependant, quelques nouvelles compositions — elles sont d'ailleurs rarissimes — méritent parfois l'attention.

Ces additions faites au répertoire grégorien, depuis le XIIIe siècle jusqu'à une époque assez récente, sont fort rares. En voici le résumé : office de la fête du *Corpus Christi* (vulgo Fête-Dieu), écrit par saint Thomas d'Aquin (1264) ; cet office est *entièrement* composé de mélodies anciennes. Les mélodies de la messe et des hymnes sont empruntées au fonds grégorien. Les antiennes et les répons des vêpres, matines et laudes sont calqués principalement sur les offices de la Trinité, de saint Nicolas, de sainte Catherine. La prose *Lauda Sion* est adaptée sur le *Laudes crucis* d'Adam de Saint-Victor.

Du même temps date le *Dies iræ*, grandiose poésie sur le jugement dernier, d'une composition mélodique de profonde expression. Son auteur probable est le franciscain Thomas de Célano († 1256). Le *Dies iræ*, qu'on a peu à peu pris l'habitude d'exécuter à la messe des défunts,

fut composé pour faire suite au célèbre répons *Libera*, dont il est un admirable développement; on le chantait à la suite de ce répons, en allant au cimetière. L'œuvre originale s'arrête aux paroles : *Gere curam mei finis*. Les versets *Lacrymosa*, *Judicandus*, et *Pie Jesu* sont des additions au *Libera*[1].

Du XIII[e] ou du XIV[e] siècle date le *Kyrie* de la messe dite « des Anges »; l'*Agnus* de la même messe est du XV[e]; le *Gloria*, avec le *Credo* qui s'y rattache, peuvent être de la même époque. Ces pièces sont les plus récentes compositions de tout l' « Ordinaire de la messe ».

L'*Ave verum* est du XIII[e] siècle, et sa composition attribuée à un pape Innocent (III ou IV ?) ainsi que celle de la prose *Veni Sancte* (qu'il ne faut pas confondre avec le verset qui commence de même)[2]. Le *Tota pulchra es, Maria*, est une composition franciscaine du XIV[e] siècle ou du début du XV[e]. L'*Alma* et le *Salve regina* (1[er] ton) sont du XI[e] siècle, l'*Ave regina* du XII[e], le *Regina cœli* du XIII[e].

Les quelques autres offices ajoutés à la liturgie romaine pendant la fin du moyen âge ont été

1. Voir notre travail sur ce sujet dans les *Études franciscaines*, Paris, Poussielgue, 1908.

2. Nous donnerons plus loin une analyse succincte de ces deux pièces.

supprimés depuis la réforme ordonnée par le Concile de Trente. D'ailleurs, à dater de cette époque, on a perdu presque complètement le goût et le sens du chant grégorien. Cette décadence provient de diverses causes.

Peu à peu, en effet, des formes musicales nouvelles (mesurées et polyphoniques), suscitaient des compositions qui, à l'occasion, remplaçaient ou supplantaient celles de l'ancien répertoire. En même temps, les copies de celui-ci devenaient de moins en moins fidèles.

Certains pays, comme le montre la trop fameuse édition Médicéenne du Graduel, faite à Rome en 1614-1616, n'avaient conservé des vieilles mélodies inspirées qu'une ossature la plupart du temps méconnaissable, et souvent informe. Là, la musique polyphone fut la grande ennemie ; les maîtres, tels que Suriano, qui participèrent à ce travail, paraissent n'avoir eu d'autre but que de triturer les œuvres grégoriennes pour en tirer des « plains-chants » tout prêts à être employés par les contrapontistes [1].

Dans les pays germaniques, les luthériens

1. La prétendue participation de Palestrina à la préparation de cette édition n'est plus soutenable, devant les découvertes récentes. Cf. Michel Brenet, *Palestrina*, p. 117-122 (Collection des *Maîtres de la musique*).

avaient tout d'abord conservé une partie du répertoire romain-grégorien[1], se bornant à chanter en allemand certaines pièces populaires, les *chorals*, les uns empruntés purement et simplement à l'ancien répertoire catholique allemand[2], les autres traduisant en langue vulgaire les hymnes de la liturgie romaine, en les disant sur les mêmes mélodies[3]. Mais, en peu de temps, la faveur du genre grandissant du choral — dérivé cependant des vieilles hymnes latines et des proses victorines — supplanta, chez les réformés comme chez les catholiques, l'ancienne mélodie ecclésiastique.

En même temps, on voulut copier l'antiquité en donnant au chant religieux une allure lente. Les hiérophantes qui desservaient Jupiter, ou les lévites du Temple de Jérusalem, chantaient,

1. Voir le *Règlement* de Luther pour la messe « réformée », publié par Lebrun, *Explication de la Messe*, Paris, 1716, t. IV, p. 13 : « Nous approuvons et nous conservons les *introït* des dimanches et des fêtes de Jésus-Christ, savoir : de Pâques, de la Pentecôte et de Noël. Nous préférerions volontiers les psaumes entiers d'où ces introïts sont tirés, comme on faisait autrefois ; mais nous voulons bien nous conformer à l'usage présent. Nous ne blâmons pas même ceux qui voudront retenir les introïts des Apôtres, de la Vierge et des autres Saints, lorsque ces trois introïts sont tirés des psaumes et d'autres endroits de l'Ecriture. »

2. Tel le célèbre *Christ ist erstanden*, qui servait de refrain à la prose de Pâques (voir p. 185).

3. Ainsi furent traduits le *Veni creator*, le *Veni redemptor* (Komm'nun, heilige Geist : Nunkomm' der Heiden Heiland), etc.

paraît-il, sur des thèmes en doubles spondées[1]. On trouva cette découverte admirable, comme plus adéquate à la grandeur d'une Divinité terrible ; sous l'influence piétiste chez les protestants, et janséniste chez les catholiques, cette lenteur devint un dogme de la mélodie liturgique. Alors, on supprima tout ce qui pouvait encore embellir le chant, et l'antique vocalise grégorienne se transmua en ces lourdes et interminables notes dont les voûtes de nos églises retentissent trop souvent encore.

Puis, c'est le répertoire lui-même dont on ne voulut plus. Une faction gallicano-janséniste circonvint peu à peu le clergé français : il fallait réformer la liturgie tout entière en rejetant plus ou moins celle de Rome. Tout naturellement, il fallut de nouveaux chants : des compositeurs de faible talent[2] s'entreprirent à la tâche énorme de mettre en musique, en quelques années, les nouveaux répertoires, variables suivant les diocèses; on inventa des rites et des chants diocésains, en ne conservant des anciens que ceux auxquels les fidèles étaient le plus attachés. Le mouvement fut lent cependant à s'étendre : Paris

1. Clément d'Alexandrie, *Stromates*, VI, XI.

2. Il faut toutefois convenir que certaines mélodies d'hymnes de Claude Chastelain, chanoine de Paris, et quelques antiennes de Le Beuf, chantre de la cathédrale d'Auxerre, sont d'un tour agréable et méritent d'être placées à côté des pièces anciennes.

commença en 1680, et n'acheva son évolution qu'en 1739. A Lyon, on restait indéfectiblement attaché au répertoire romain-grégorien traditionnel, au moins pour le service des messes : les graduels imprimés pour l'église lyonnaise au cours du XVIII[e] siècle, et que plusieurs chœurs conservèrent jusqu'à la Révolution, sont semblables aux manuscrits du XIII[e]. C'est seulement en 1776 que le fameux archevêque semi-janséniste, Malvin de Montazet, put imposer par la force au chapitre de la métropole les nouveaux livres.

* * *

Telle était la situation du répertoire romain au milieu du XIX[e] siècle. Dans une partie des églises, textes et mélodies remplacés par d'autres ; ailleurs, les textes seuls étaient conservés, et les airs mutilés ou oubliés ; seules quelques églises d'Espagne chantaient encore — mais avec quelle interprétation ! — sur leurs vieux manuscrits, et divers monastères, avec un chant inévitablement corrompu, avaient conservé quelques principes de l'ancienne exécution.

Le réveil commença vers 1840, avec les tentatives de l'évêque de Langres, M[gr] Parisis, de l'illustre dom Guéranger, qui venait de restaurer en France l'ordre des Bénédictins, en relevant de ses ruines l'abbaye de Solesmes[1]. Il s'agis-

sait tout d'abord de ramener à la liturgie romaine, en tenant compte des anciens usages français, la plupart de nos diocèses qui s'en étaient écartés. Le mouvement, malheureusement, manqua d'unité, et les idées de dom Guéranger furent mal comprises par les évêques : au lieu de s'attacher à restaurer l'antique liturgie telle qu'elle était suivie en France, comme le P. Lacordaire, qui fit réimprimer les anciens livres romano-français des Dominicains, on prit purement et simplement l'ordre romain actuel, en y ajoutant des « propres » spéciaux à nos églises, mais dont l'ensemble n'est, en général, qu'une médiocre compilation sans autorité comme sans intérêt.

On se rendit compte rapidement, toutefois, qu'une réforme liturgique ne pouvait aller sans réforme musicale. En divers endroits, on réimprima purement et simplement les mauvaises éditions de la fin du XVIIe siècle[2]. Mais, dans les diocèses du Nord, les chefs religieux comprirent

1. On consultera spécialement le rapport de Danjou, *De l'état et de l'avenir du chant ecclésiastique en France* ; l'*Instruction pastorale de Mgr l'évêque de Langres sur le chant de l'Eglise*, Paris, 1846 ; et les quatre tomes des *Institutions liturgiques* de dom Guéranger, commencées en 1840 (2e édition, avec annotations, Paris, 1878).

2. On trouvera d'intéressants détails sur ces éditions dans le *Mémoire* publié en 1852 par la Commission Rémo-Cambraisienne (Paris, Lecoffre).

qu'il fallait aller plus loin. Une commission, présidée par un musicologue de talent, l'abbé Tesson, de la Congrégation des Missions étrangères, fut formée par les archevêques de Reims et de Cambrai, en 1849, sur le conseil de Pie IX. Le programme était de restaurer le chant d'après les manuscrits et de publier un Graduel et un Antiphonaire.

Le travail de la commission fut consciencieux ; mais, mal outillé comme on l'était alors, sur le terrain de la paléographie liturgique, les auteurs de la nouvelle édition ne purent arriver qu'à un résultat approximatif. Eux-mêmes s'en sont expliqués dans la préface de leur Graduel, et dans la conclusion du *Mémoire* qui en accompagna la publication :

« Notre but : reproduire, autant que possible, le chant grégorien dans sa pureté et sa beauté primitives. Nous n'avons pas pris pour point de départ les manuscrits notés en signes neumatiques ; ces signes, très obscurs pour les anciens, sont aujourd'hui, de l'aveu de tous, des hiéroglyphes indéchiffrables, et leur lecture directe est impossible.

... L'unanimité des manuscrits nous a donné la preuve assurée de leur communauté d'origine, et les signes neumatiques nous ont livré le secret de quelques-unes des nuances d'exécu-

tion. Il reste sur ce point beaucoup de découvertes à faire, et l'étude patiente des manuscrits, la pleine intelligence des traités que nous ont laissés les anciens maîtres de l'art, révéleront peu à peu les secrets intimes de cette science merveilleuse.

... Mais, dit-on, pourquoi se presser de faire une édition nouvelle, puisqu'on n'a pas encore le dernier mot de la science ? Pourquoi ? parce qu'il fallait des livres de chant. Le chant ecclésiastique n'est pas seulement un objet d'étude pour quelques érudits, c'est la pratique quotidienne du peuple fidèle, c'est la voix de l'Église qui ne doit pas se taire un seul jour.

... Et puis, attendre le dernier mot de la science ? Est-ce que la science dira jamais son dernier mot ?...

Nous-mêmes, nous n'avons pas fait tout ce que nous aurions voulu faire... quelques inexactitudes nous auront échappé. »

L'aveu était donc précis. Toutefois, l'apparition du nouveau Graduel fut un événement considérable ; les revues savantes y consacrèrent des articles, le pape Pie IX l'approuva solennellement, et l'édition de Reims et Cambrai, publiée grâce à l'appui du libraire Jacques Lecoffre, de Paris, eut bientôt un très grand succès, se répandant dans un tiers des diocèses français. C'était

la première brèche faite à travers les routines anciennes, et la meilleure préparation à une restauration véritable qui ne pouvait tarder.

En effet, le mouvement était donné. En même temps qu'apparaissait l'édition de Reims et Cambrai, le Père Lambillotte, jésuite, publiait le *fac-simile* du ms. de Saint-Gall 359, que l'on croyait être l'antiphonaire du *cantor* Romanus (voir p. 74), et, par l'étude qui accompagnait cette publication, montrait, dans sa *Clef des mélodies grégoriennes*, la preuve que la notation neumatique donnait bien le même chant que les manuscrits sur lignes. Aussi, pouvait-il tenter, pour la première fois depuis le moyen âge, une explication des neumes antiques qui offrît quelque vraisemblance.

Le travail du savant jésuite, inspiré d'ailleurs par dom Guéranger, eut beaucoup de retentissement, et fut l'occasion d'études nouvelles, parmi lesquelles on peut citer celles du chanoine Gontier, de Bonhomme et de Raillard, et surtout celles de Hermesdorff, en Allemagne. Celui-ci, chanoine de Trèves, conçut même le projet d'une édition grégorienne où la notation ordinaire carrée, communément en usage, serait surmontée de la notation neumatique primitive. De fait, il parvint à commencer la réalisation de son projet en 1876, et à publier par livraisons

une partie d'un *Graduale ;* mais ses principes d'interprétation sont encore fort incertains.

Au milieu des recherches, plus ou moins bien dirigées, des musicologues de ce temps-là, dom Guéranger, abbé de Solesmes, voulut que sa congrégation participât scientifiquement aux études entreprises. Il chargea de ce travail, en 1860, un jeune novice en qui il avait discerné de particulières aptitudes, dom Joseph Pothier. Représentez-vous où l'on en était, il y a un demi-siècle : recherches pénibles et conclusions contradictoires, catalogues incomplets des bibliothèques, manuscrits dont le sens restait indécis, voilà où devait se débattre le chantre bénédictin, guidé seulement par le fil ténu de la tradition. Avec d'autres confrères, maintenant décédés, dom Jausion et dom Fonteinne, le Père Pothier se met à la tâche : il transcrit les antiphonaires poudreux de Saint-Gall et de l'école messine, compare les notations des *codices* et les textes des théoriciens et réussit à établir, vers 1868, une première copie, clairement lisible, du graduel grégorien.

Cependant il fallait, avec la certitude d'une notation authentique, la sûreté de méthode pour l'exécuter. Les points les plus délicats devaient être fouillés encore, et douze ans s'écoulèrent en essais, en nouveaux travaux,

obscurs, mais féconds. Entre temps, dom Pothier, vers 1875, se faisait connaître du monde savant par des dissertations sur des points de détail. Enfin, en 1880, parut son principal ouvrage, *Les Mélodies Grégoriennes*, dont l'apparition suscita un émoi considérable parmi les plain-chantistes. Après trente ans, l'ouvrage est encore aussi neuf qu'au premier jour ; s'il peut, à certains égards, être complété, il n'offre rien à reprendre. La pondération de l'auteur lui a fait, d'instinct, éviter, dans cette exposition de la réforme grégorienne, les hypothèses dangereuses ou les vaines spéculations, et présenter de la façon la plus intéressante le résultat de ses travaux.

A dom Pothier revient l'honneur d'avoir découvert et précisé la lecture et l'interprétation des anciens neumes, aidées par la comparaison attentive des *lettres significatives* que portent certains manuscrits anciens, et qui en précisent le sens ; il a fixé, pour la première fois, le rôle de l'*accent latin* et du phrasé dans la mélodie liturgique, les « timbres » et les formules avec leurs diverses règles d'adaptation, constitué une science nouvelle, la « paléographie musicale », que n'avaient fait qu'entrevoir nuageusement Fétis et Lambillote, édité enfin pour la pratique les premiers livres choraux du

siècle dernier qui fussent réellement conformes aux manuscrits. Comme ils ne sont pas tous entre les mains des musiciens, en voici la liste, dont l'ensemble forma les « éditions de Solesmes » : le *Liber Gradualis*, en 1883, avec une seconde édition en 1895; le *Directorium chori*, en 1884; l'Hymnaire, en 1885; la même année, l'office complet de Noël; puis en 1886, celui des Jeudi, Vendredi et Samedi saints; l'office des morts, en 1887; le Processional monastique, en 1888, en collaboration avec dom Andoyer, ainsi que les *Variæ preces*, dont une seconde édition fut donnée en 1892 et une troisième en 1895; l'office de la Fête-Dieu et celui des *Festa maiora* (1re édition) parut aussi la même année. En 1891, dom Pothier publiait l'Antiphonaire complet du jour, *Liber Antiphonarius*, pour l'ordre bénédictin, et pour le rite romain, et il préparait enfin l'édition des chants de l'office nocturne, qui devait former la conclusion de l'œuvre pratique. En 1895, parut la partie principale de cet office, comprenant, d'une part, les « invitatoires », et, d'une autre, l'office de nuit des grandes fêtes et du Commun des Saints, pour l'ordre monastique, et selon le bréviaire romain.

A ce bagage déjà considérable ne se borna pas l'activité de dom Pothier. En divers articles de revue, il indiquait les principes qui avaient

guidé ses travaux, donnait des pièces rares ou nouvelles avec des conseils pratiques, et, collationnant avec soin les manuscrits des diverses écoles, mieux connus de jour en jour, il rassemblait les leçons et les variantes qui permettraient d'améliorer les éditions suivantes, dans les premières desquelles on avait été obligé, à divers égards, de compter avec les habitudes et les idées en cours. Depuis 1892, en particulier, il collabore régulièrement à la *Revue du chant grégorien*.

En 1888, avait été fondée, par les Bénédictins de Solesmes, et sur l'inspiration de dom Mocquereau (l'un des premiers élèves de dom Pothier), qui en devait être le principal rédacteur, une publication intitulée : *la Paléographie musicale*. Elle avait dessein de reproduire les anciens manuscrits de chant les plus caractéristiques, par la phototypie; une partie texte devait être consacrée à éclairer le résultat des travaux des Bénédictins et à donner la méthode nécessaire pour déchiffrer les manuscrits publiés.

Le plan de la publication, qui en est actuellement au tome XI, fut tracé par dom Pothier lui-même, et inséré, sous forme d'articles, par divers journaux et revues catholiques[1]. Comme

1. Cf. *Bibliographie des Bénédictins de France*, publiée par dom Cabrol, 1re édition, 1889; 2e édition, 1906.

la *Paléographie musicale* — malgré, il faut le dire, le manque d'unité et les graves défauts de certaines de ses parties — a été le principal agent de vulgarisation scientifique et de justification de la réforme bénédictine, nous croyons nécessaire de donner ici quelques détails sur ses premiers volumes.

Dans le tome I, ce fut le choix de dom Pothier, de concert avec dom Mocquereau, et à Saint-Gall même, qui détermina la reproduction du ms. 339, et d'un certain nombre de planches. Dom Mocquereau tint la plume pour l'*Introduction générale* et l'explication des planches : dom Pothier revoit le tout, modifie, ajoute ou retranche, de bonne entente avec dom Mocquereau. Les pages sur la biblothèque de Saint-Gall et la description du ms. sont de dom Cabrol, actuellement abbé de Farnborough[1], et de dom Cagin, bibliothécaire de Solesmes. Dans les tomes II et III, le choix des planches dépend aussi, en notable proportion, de dom Pothier. Dom Pothier rédigea le tome II en collaboration avec dom Mocquereau ; à celui-ci et à dom Delpech il confia le soin de dresser les tableaux annexes, dont lui-même avait tracé le modèle bien

1. Éditeur des *Monumenta Ecclesiæ liturgica*, et directeur du remarquable *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, actuellement à la lettre *C*.

des années auparavant. Les tableaux de désagrégation des formules grégoriennes appartiennent, en effet, en propre à dom Pothier, qui les utilisait pour ses cours. Un prêtre de nos amis, professeur dans un grand séminaire, en possède des copies datées de 1875[1].

Un religieux a pu ainsi caractériser, dans les premières années de cette œuvre, l'ensemble du travail : « Parmi les ouvrages que les *Mélodies grégoriennes* ont inspirés, il faut donner la première place à la *Paléographie musicale*, qui, sous la haute direction de dom Pothier, est rédigée par le P. D. Mocquereau, avec le concours de ses confrères de Solesmes[2]. » La même impression ressort de la *Bibliographie* déjà citée, de dom Cabrol.

On peut donc bien dire avec exactitude, et c'est l'expression de la vérité, que dom Pothier commença la publication de la *Paléographie musicale*, et que les premiers tomes furent le résultat de sa collaboration avec dom Mocquereau.

La rédaction du tome III donna lieu à des remaniements divers ; dom Pothier, qui avait

1. Cf. aussi les tableaux de neumes publiés déjà par dom Pothier en 1877, et ceux que renferment ses *Mélodies grégoriennes* (1880)

2. D. Choisnard, dans la *Revue du chant grégorien*, IV, année 1895, p. 140.

commencé ce tome, avait alors quitté Solesmes, pour devenir prieur de Ligugé, puis prieur et abbé de Saint-Wandrille, cet admirable souvenir de l'histoire religieuse de Normandie, monastères de la congrégation de Solesmes. Diverses feuilles furent imprimées à nouveau avec une rédaction différente, et dom Mocquereau assuma seul, dès lors, la direction complète de la publication.

Celui-ci, second chef de l'école de Solesmes, qui avait commencé sa carrière bénédictine vers le temps où dom Pothier publiait les *Mélodies grégoriennes*, tente d'abord de préciser les points laissés à dessein indécis par dom Pothier, et se livre à une enquête minutieuse à travers les manuscrits, mais dans laquelle, à l'objective sérénité du savant, il mêle considérablement de ses idées particulières qui le portent à introduire, sous sa propre responsabilité, des variantes dans la réédition du *Liber Usualis*. Les innovations de la nouvelle école de Solesmes, et les incertitudes qu'elles amenaient, avec une doctrine rythmique propre à dom Mocquereau, furent le signal de graves divergences dans le monde grégorien.

C'est alors que le cardinal Sarto, bien connu déjà des musiciens d'église, fut élu pape sous le nom de Pie X. Un des premiers et des plus

ardents partisans de la restauration grégorienne, il avait déjà fait partie du congrès tenu à Arezzo en 1884, et appliquait, partout où il passait, les principes de dom Pothier. Sans doute il avait, avant de monter sur le trône pontifical, l'idée — soufflée, croyons-nous, par lui-même — que Léon XIII paraît avoir caressée dans ses dernières années : adopter purement et simplement les éditions de Solesmes pour le chant de l'Église romaine.

Mais, devant les divergences qui semblaient devoir s'accentuer, Pie X indiqua le parti le plus sage. Par un *motu proprio* du 22 novembre 1903, le Pape annonce son dessein de réformer le chant de l'Église romaine en le ramenant à ses sources, puis, le 25 avril 1904, il nomme une Commission internationale, présidée par dom Pothier, pour préparer une *Édition Vaticane* du chant grégorien, en indiquant comme bases les dernières éditions complètes de Solesmes, publiées par dom Pothier en 1895. C'était, en somme, préparer la reconnaissance définitive des travaux du savant bénédictin et de ses confrères : les soumettre à ce critérium final était comme passer au crible leurs résultats ; les parties moins bonnes tomberaient d'elles-mêmes, pour ne laisser que le meilleur.

Les travaux préparatoires à l'édition vaticane

amenèrent la fondation par dom Mocquereau, au monastère de Solesmes (actuellement Quarabbey, dans l'île de Wight), d'un remarquable *scriptorium* où des moines, munis des recommandations papales, purent amasser, sous la direction de leur savant prieur, de précieuses photographies et des copies de manuscrits empruntés à de nombreuses bibliothèques des diverses nations, et qu'on n'avait encore pu utiliser jusqu'alors. Le dépouillement de ces pièces devait servir à l'établissement de l'édition définitive.

Ce n'est plus malheureusement un secret pour personne que des dissensions furent amenées dans le sein de la Commission par les exigences de certains membres, qui, en se retirant, compromirent un instant l'heureux résultat des travaux entrepris sous l'égide de Pie X.

Mais le travail fut repris, et, à l'heure où paraît ce volume, l'Édition Vaticane est en heureuse voie d'achèvement. Le 12 mars 1908, fête de saint Grégoire le Grand, le R^me^ dom Pothier, assisté des bénédictins qui l'avaient aidé, et particulièrement dom Andoyer, prieur de Ligugé, qui avait déjà aidé considérablement à l'établissement des éditions de Solesmes, remit au Souverain Pontife le premier volume du Graduel, dont certains fascicules avaient d'abord paru

séparément. En 1909, la typographie vaticane fit sortir de ses presses l'*Officium pro defunctis*; actuellement, l'Antiphonaire va paraître et bientôt on donnera au public le Responsorial des principales fêtes.

Ainsi, par suite de la publication de l'Édition Vaticane et par la défense que Pie X a faite aux libraires liturgiques de réimprimer les éditions en usage, le chant grégorien, restitué conformément à ses sources authentiques, refleurira dans toutes les églises. Déjà, des diocèses entiers ont réadopté les livres grégoriens et leur méthode d'interprétation ; à l'heure actuelle, la plus grande partie des cathédrales a fait de même.

Mais la routine est tenace, et aussi l'esprit d'opposition de certains hommes. Là même où l'on se pique de suivre le plus fidèlement possible l'ordre du Pape, des dissidences vont encore se loger. Sans doute, en matière d'art, en musique peut-être plus qu'ailleurs, il y a certaines variétés de vues ou d'interprétations parfaitement soutenables. Ce qui est regrettable, c'est l'âpreté, le sans-gêne même, avec lequel certains grégorianistes prétendent être seuls en possession de la Science de cet art... Il est pourtant un bien bel adage d'un Père de l'Église qu'on gagnerait à appliquer plus souvent : *In necessariis unitas, in dubiis libertas, in omnibus caritas...*

*
* *

L'Édition Vaticane du chant grégorien, en reproduisant les mélodies authentiques de l'Église romaine, n'a pu ni reproduire toutes les cantilènes anciennes, ni ne donner que des pièces archaïques.

En effet, lorsqu'on édite l'œuvre d'un seul musicien ou une collection fixée une fois pour toutes, s'il est facile de le faire, pour la satisfaction des chercheurs et le plaisir des auditeurs, qui y puisent lorsqu'ils le désirent, il en va tout autrement s'il s'agit, comme pour le chant grégorien, du répertoire d'une église vieille de vingt siècles, et qui, au cours des âges, a nécessairement évolué dans ses diverses parties.

Au cours de la longue période qui nous sépare du VIIe siècle, lorsque le *codex* grégorien était dans toute sa nouveauté, la liturgie, bien que fixée dans son ensemble, s'est modifiée en certains détails. Or, le répertoire officiel n'est pas un de ces recueils où l'on puise à volonté : la place, le rôle, l'occasion de chaque pièce de chant sont prévus. Si un chant tombe en désuétude, ce n'est ordinairement pas par raison musicale, parce qu'il a cessé de plaire ; c'est pour une cause purement rituelle et tout extérieure à la mélodie.

Quelques morceaux grégoriens du répertoire primitif ont été dans ce cas ; mais, à part les « versets » de presque tous les offertoires anciens, les chants supprimés sont très peu nombreux.

Il en est autrement des pièces surajoutées au cours des âges, composées par exemple en des genres « à côté » non officiels. Tels de ces chants n'ont eu qu'un temps, et c'est parfois dommage, car il en est de fort expressifs : toutefois, les érudits sont là pour les déterrer de la poussière des bibliothèques, et leur redonner la vie. Mais le livre officiel n'a pas à s'en occuper. Cependant, il doit s'ouvrir pour donner asile à des fêtes nouvelles, et c'est surtout par là que le graduel et l'antiphonaire grégoriens se sont augmentés [1].

Tout d'abord, les compositions nouvelles ont

1. L'Édition Vaticane est donc, établie avec tout le soin critique possible, une édition pratique des textes chantés par l'Église, elle n'est pas et ne saurait être une « editio critica » de toute l'œuvre grégorienne. Celle-ci, dont la publication serait des plus souhaitables, devrait : 1° reproduire le *codex* grégorien dans son état de pureté originale, avec les *variæ lectiones* des diverses écoles latines (ornements sangalliens et messins ; versions ambrosiennes et mozarabes). Elle devrait comprendre également : 2° les offices et chants qui lui furent ajoutés au cours des âges ; 3° les pièces adventices, — séquences, tropes, etc. — Nous avons indiqué (*Origines*, p. 245-257 et suiv.), les bases principales sur lesquelles le travail de restitution critique de l' « *Authenticum gregorianum* » devrait s'appuyer ; souhaitons que ce travail tente un jour une réunion de musicologues compétents, tels que le sont les Bénédictins.

été rares, comme nous l'avons indiqué plus haut ; plus tard, dans les derniers siècles du moyen âge, on composa, avec plus d'abondance que de discernement, pour des offices nouveaux que la réforme romaine supprima au XVI[e] siècle. Depuis cette époque, le même mouvement se reproduit. Après s'être contentée de rares fêtes nouvelles ou exigeant des chants nouveaux, la piété cléricale a accru ces additions, surtout au temps de Pie IX et encore plus de Léon XIII.

Depuis longtemps, cependant — déjà au XIV[e] siècle — l'Église, en donnant de nouveaux choix de textes à chanter, n'en publiait pas de mélodies ; chacun adaptait ou composait à sa guise. A côté du travail de restitution des anciens chants, l'œuvre bénédictine a donc dû comprendre la mise au point, ou mieux, la réfection des pièces composées depuis. A ce travail, le goût le plus minutieux a ordinairement présidé. Lorsque les textes nouvellement proposés pouvaient être adaptés sur une ancienne mélodie sortie de l'usage, dom Pothier et ses aides n'y ont pas manqué ; tantôt ils ont « centonisé » à l'imitation des anciens, tantôt ils ont corrigé ou utilisé, lorsqu'on pouvait le faire, les chants défectueux entrés dans l'usage, ou bien une nouvelle composition a été tentée de toutes pièces, et, ordinairement, d'une manière très heureuse.

A l'intention des personnes qui voudraient pénétrer plus avant dans l'ordonnance du répertoire grégorien tel qu'il existe actuellement, nous avons dressé le tableau suivant, qui leur servira de guide général.

Ne comprennent que des *pièces anciennes*, presque toutes du fonds grégorien primitif, à part les alléluias, dont la date de composition va jusqu'au XIe siècle :

1° Tout le « propre du temps »[1].

2° Tout le « commun des saints ».

3° Tout l'office des morts[2].

4° L' « ordinaire » (ainsi que les « hymnes » des vêpres), formé de chants spécialement populaires, dont la période de composition s'étend des origines (*Kyrie* et *Gloria* XV, messe XVIII, *Credo* I, hymnes des féries) jusqu'au XVe siècle (*Gloria* des Anges, *Credo* III et IV). Le *Sanctus* X et l'*Agnus* II *ad libitum* sont des adaptations de dom Pothier à des mélodies anciennes.

5° Comprennent un mélange de pièces anciennes et de pièces modernes, par suite de l'introduction de nouvelles fêtes : le « propre des saints », les « offices votifs », le « supplément ».

1. A part la Trinité (IX-Xe siècle) et la Fête-Dieu (voir p. 98).

2. Les pièces les plus récentes sont le *Kyrie* et le *Dies iræ* (XIIIe siècle), et le *Libera* (Xe siècle, fin).

a. Dans le « propre des saints », les chants des fêtes qui suivent sont tous *anciens* :

Vigile et fête de saint André ; saint François-Xavier ; saint Pierre Chrysologue ; sainte Lucie ; saint Thomas ; chaire de saint Pierre ; saint Marius et ses compagnons ; saints Fabien et Sébastien ; sainte Agnès ; conversion de saint Paul (IXe siècle) ; Purification ; sainte Agathe ; saint Mathias ; saints 40 martyrs ; saint Grégoire le Grand ; saint Philippe et saint Jacques ; sainte Croix ; saint Nérée et ses compagnons ; saint Urbain ; saint Marcellin ; saints Prime et Félicien ; saint Barnabé ; saints Basilide, etc. ; saints Vite et compagnons ; saints Gervais et Protais ; vigile et fête de saint Jean-Baptiste ; saints Jean et Paul ; vigile, fête et octave des saints Pierre et Paul ; Visitation ; saints Sept Frères ; Notre-Dame du Mont-Carmel (communion du XIIe ou XIIIe siècle) ; sainte Anne ; saints Abdon et Sennen ; saint Pierre-aux-liens ; saint Étienne, pape ; saint Cyriaque ; vigile, fête et octave de saint Laurent ; Assomption[1] ; saint Barthélemi ; décollation de saint Jean-Baptiste ; sainte Croix ; saint Michel ; saints Simon et Jude ; vigile et fête de la Toussaint ; saint Martin ; sainte Cécile ; saint Clément.

1. Les chants de la messe sont des adaptations du XIe siècle.

b. Les autres fêtes sont modernes ; leurs textes sont ordinairement des adaptations ; voici cependant ceux qui sont des compositions nouvelles écrites dans le style ancien, et dues en grande partie à dom Pothier.

Introït et communion de la vigile de l'Immaculée-Conception, antiennes des vêpres et offertoire de la fête ; alleluia et communion de saint Ignace ; introït et antiennes des saints Servites ; communion et antiennes de saint Joseph, (l'hymne est du XVIIIe siècle) ; communion et offertoire de saint Jean Damascène ; offertoire de saint Jean de Capistran ; introït, second alleluia, et antiennes de Notre-Dame des Sept Douleurs, (la prose *Stabat mater* est de dom Jausions) ; offertoire de saint Justin ; introït et premier alleluia de saint Paul de la Croix ; introït et offertoire du Patronage de saint Joseph ; offertoire de saint Philippe de Néri ; introït, graduel, offertoire, communion, antiennes et hymne du Sacré-Cœur ; introït de saint François Caracciolo ; introït, graduel et communion de saint Boniface ; alleluia de saint Louis de Gonzague (composé par dom Pothier en 1904, à l'occasion de la fête de saint Jean-Baptiste de La Salle), offertoire ; offertoire et communion du Précieux Sang ; communion de saint Antoine Zaccaria ; saint Camille de Lellis ; introït et offertoire de saint Jérôme Miani ;

introït, offertoire et communion de saint Alphonse de Liguori ; Transfiguration ; saint Joseph Calazanz ; saint François ; introït et offertoire de saint Joseph de Cupertino ; communion et antiennes du saint Rosaire ; saints Anges gardiens ; introït et offertoire de saint Jean de Kenti ; offertoire de saint Josaphat.

c. Les chants des *offices votifs* et du *supplément* sont presque tous des adaptations, excepté : alleluia *In conspectu ;* messes votives du Saint-Esprit, du Saint-Sacrement, de la sainte Vierge ; les alleluias *Lauda Jerusalem* et *Qui posuit ;* les messes du mariage, de la sainte Couronne, de la sainte Lance. Toutes ces pièces sont anciennes. (Les alleluias *Flores* et *Vox turturis* sont d'heureuses compositions de dom Pothier.)

Les suppléments ou propres, spéciaux à chaque église ou à chaque congrégation, sont presque tous modernes. Depuis la réforme de Pie X, ils doivent être, au fur et à mesure des réimpressions, revisés et corrigés, dans la même forme que l'Édition Vaticane, de manière à donner un lien d'unité à toutes les compositions liturgiques qui doivent être chantées dans les églises.

III

FORMES MUSICALES ET DÉVELOPPEMENT DE L'ART GRÉGORIEN.

Modalité, rythmes, notations. — Monodie ou polyphonie? L'*organum*. — Récitatifs et psalmodie; antiennes et répons; chants ornés et vocalisés; hymnes, séquences et proses; les « ordinaires ».

L'exposé historique qui a formé la première partie du présent ouvrage montre donc que si l'art grégorien connut un âge d'or, du VIIe au XIe siècle, cet art, toutefois, n'est pas figé en une époque déterminée; il a subi des variations de style, et, malgré une longue série de décadences diverses, du XVIe siècle surtout jusqu'au XIXe, il est resté néanmoins vivant, par la pratique quotidienne qu'en a suivie l'Église latine depuis treize cents ans.

Le pape Pie X a voulu consigner, dans la préface du premier volume de l'Édition Vaticane, le *Graduale*, les principes qu'il avait dictés aux auteurs de cette publication. « La restauration du chant grégorien ne doit pas se baser unique-

ment sur des raisons paléographiques, mais aussi sur l'histoire, sur l'art musical grégorien, et aussi parce que l'expérience de la liturgie sacrée est secondée par des règles... Or, ce que nous appelons la tradition grégorienne n'est pas resserré en l'espace de quelques années, mais comprend tous les siècles qui cultivèrent l'art du chant grégorien. »

Aussi, un tel art, avec une certaine fixité, comporte-t-il une part considérable d'éléments traditionnels. Son usage pratique, ses règles générales, son rythme comme ses modes ont toujours été, et sont encore plus ou moins vivants, suivant les temps ou les pays. Un bon musicien d'église de notre temps vaut sensiblement, à ce point de vue, un « préchantre » carolingien, et les vieux « paraphonistes » de l'antique *Scola* de saint Grégoire ne seraient pas trop dépaysés dans un office liturgique du XXe siècle. Les caractères de l'art grégorien reposent toujours sur les mêmes bases, et ce sont ces bases que nous voulons faire connaître.

* * *

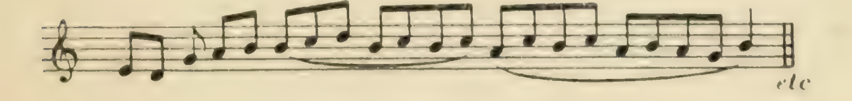
La *tonalité*, ou mieux la *modalité* du chant ecclésiastique, est des plus intéressantes. C'est l'héritage de l'antiquité gréco-romaine, légère-

ment modifié dans certaines de ses échelles, soit par l'exclusion de celles qui étaient trop « molles », soit par l'addition d'autres formules mélodiques empruntées à l'ancienne synagogue.

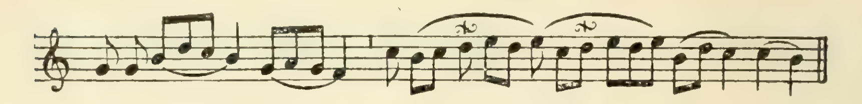
La musique moderne ne connaît que deux modes, le majeur et le mineur. Le chant grégorien se sert de tous les modes qu'on peut former en partant de chaque degré de la gamme naturelle sans accidents ; soit des échelles de *do*, de *ré*, de *mi*, de *fa*, de *sol*, de *la*, de *si*, le tout sans dièses ni bémols. Ces échelles sont encore différenciées par le rapport qui existe entre la note qu'on peut en partie assimiler à la tonique, et celle qu'on nomme « dominante » ou mieux *teneur*. La « dominante » de la musique moderne est toujours la quinte ; celle d'un mode liturgique peut être aussi bien la tierce que la quarte, ou la quinte, ou même la sixte.

Les échelles modales, dans la pratique grégorienne, sont classées en *huit* espèces principales appelées *tons ;* quatre portent le surnom d'*authentes*, quatre de *plagaux*.

Les *authentes* s'étendent à l'*aigu* de la finale et ont la teneur à la *quinte* ou à la *sixte*. Voici un exemple pris dans un chant du troisième ton (finale *mi*, teneur *si*) :



Les modes *plagaux* s'étendent au *grave* et ont la teneur à la *tierce* ou à la *quarte*. Exemple de quatrième ton (finale *si*, dominante *ré*) :



Dans la pratique, presque tous ces tons, écrits sans accidents, doivent être transposés. Les chantres et les maîtres de chapelle pratiquent cette transposition en haussant ou baissant la dominante ou teneur, et c'est déjà ainsi que l'indique le vieux traité de Cassiodore, dont la définition est passée dans les auteurs des siècles suivants :

« Le *trope* ou *ton* [échelle de transposition] est une modification de toute la constitution harmonique, limité par la *teneur*. »

Boèce avait déjà dit, au sujet des accidents nécessités par la transposition :

« Cet assemblage est comme un corps rempli de modulations. »

Il n'y a pas, en réalité, de « gammes », au sens où nous employons ce mot, dans la musique grégorienne, mais des ensembles de *formules* mélodiques qui, réunies par les affinités de tel ou tel degré, constituent le caractère de tel ou tel mode. On peut cependant former, arbitrairement, et pour répondre à notre actuelle menta-

lité, des gammes dans chacun de ces divers tons, comprenant l'étendue que peuvent avoir habituellement les chants, dans chaque espèce de mode.

Nous formerons ainsi des exemples schématiques des tons grégoriens. (Ces échelles sont sans aucun accident.)

Protus	authente :	Ier ton,	finale *ré*,	teneur *la* ;	étendue *ré* à *ré*.
	plagal :	IIe ton,	— *la*,	— *ut* ;	— *mi* à *mi*.
Deuterus. .	auth. :	IIIe ton,	— *mi*,	— *si* ;	— *mi* à *mi*.
	plag. :	IVe ton, 1re espèce	*mi*,	— *la* ;	— *mi* à *do*.
		2e espèce	*si*,	— *ré* ;	— *sol* à *ré*.
Tritus	auth. :	Ve ton,	— *fa*,	— *ut* ;	— *fa* à *fa*.
	plag. :	VIe ton,	— *ut*,	— *mi* ;	— *sol* à *sol*.
Tetrardus. .	auth. :	VIIe ton,	— *sol*,	— *ré* ;	— *sol* à *sol*.
	plag. :	VIIIe ton,	— *sol*,	— *ut* ;	— *ré* à *ré*.

Nous n'entrerons pas ici, bien entendu, dans le détail de ces diverses échelles, dont la compréhension et le fonctionnement relèvent plutôt de la pratique. Ce schéma suffira cependant aux musiciens qui voudraient se pénétrer des caractères principaux propres aux modes grégoriens.

* * *

Le *rythme* des chants grégoriens a, depuis un certain nombre d'années, fait couler beaucoup d'encre. Aux yeux de certaines personnes, la question en paraît obscure et controversée. En

réalité, il y a, dans le rythme grégorien, l'immense école des traditionnalistes, auxquels s'opposent quelques rares unités qui ferment ordinairement les yeux à la lumière des faits.

En général, l'hésitation éprouvée par les musiciens qui n'ont pas établi leur carrière dans le domaine grégorien vient de ce que l'on se pose mal la question, touchant le rythme de l'art liturgique. On la formule ainsi : le chant grégorien est-il mesuré, ou ne l'est-il pas ?

Ainsi présenté, le problème ne peut pas recevoir de solution. Pourquoi ? le théoricien le plus considérable de l'art grégorien, Guy d'Arezzo, va lui-même nous répondre. Après avoir fait remarquer, dans le fameux chapitre XV du *Micrologue*, que, dans un même chant, les « neumes » peuvent se compenser soit en étant égaux entre eux, soit doubles ou triples en durée, soit encore selon d'autres proportions, il ajoute :

« Que le musicien [compositeur] se mette donc en face des divisions sur lesquelles il peut placer les cadences du chant, comme le métricien [poète] le fait des pieds dont il composera le vers, si ce n'est que *le musicien n'est point lié par la nécessité d'une aussi importante loi*[1]...

« Il y a, en effet, des chants *comme prosaïques*,

1. C'est-à-dire n'est pas assujetti à la mesure régulière, comme l'est le poète dramatique.

où les parties [de phrase] se trouvent par places, sans grande raison, à la manière de la prose.

« Mais j'appelle *métriques* des chants (et souvent nous chantons ainsi), qui nous paraissent scandés *presque* comme les pieds d'un vers [ou : scandés comme les pieds des « quasi-versus »]...

« Enfin, comme les poètes lyriques unissent tantôt tels ou tels pieds, ainsi ceux qui font un chant placent les neumes raisonnablement, *avec* discrétion et *diversité*. »

Rapprochés de nombreux autres passages de divers auteurs ces termes sont forts nets, et l'on voit que Guy d'Arezzo distingue :

1° Des chants *prosaïques*, au rythme libre ;

2° Des chants *métriques*, mesurés ou presque ;

3° Des chants semblables aux poèmes *lyriques* où des rythmes divers sont mêlés.

Nous savons d'autre part, par un texte du ve siècle[1], qu'un membre rythmique peut se composer de deux fragments égaux ou inégaux d'un « demi-pied », ou même joints par « *quelque égalité*, comme trois et quatre, cinq et trois, cinq et sept, six et sept, huit et sept, ou enfin sept et neuf ». Un autre texte, du vi^e^[2], nous apprend que c'est l'*accent* des mots qui donne au rythme mu-

1. Saint Augustin, *de Musica*, l. II, ch. xi.

2. Lettre de Théodoric à Boèce.

sical son caractère ; un auteur du VIIe[1] fait remarquer que dans la cantilène, on trouve des mélanges de « mètres » et de prose ; par tout ce qui se rattache au système des séquences et des tropes, nous savons enfin que, au IXe siècle, on considérait comme équivalentes, la durée moyenne d'une syllabe ou d'une note[2]. Ainsi chanter :

hominibus
et Dómino

ou quatre notes quelconques, sur ces quatre syllabes, ou en les vocalisant, forment des rythmes absolument semblables. Les proses notkériennes d'ailleurs, nous dit en termes formels Beda, sont composées en « rythme libre ».

D'ailleurs, l'art grégorien, art du chant, mélodie écrite sur des paroles, ne vise presque uniquement que des textes en prose ordinaire. Souvent ses cantilènes ne sont que des *récitatifs*, plus ou moins simples, ou parsemés de vocalises, que la liberté du texte a incité à rendre libres ellesmêmes.

En général, la mesure, ou, pour parler plus exactement, la *métrique* régulière se remarque dans les *hymnes*, composées de vers réguliers,

1. Aldhelm, ep. IV.
2. Ison, maître de Notker.

et dans les proses rythmées et rimées de la dernière époque. Si, parfois, une certaine régularité rythmique se remarque dans les *antiennes*, elle n'est jamais qu'une exception, ou une approximation.

Enfin, les chants analogues à ceux des lyriques, pour parler comme Guy d'Arezzo, nous les trouvons aisément. Il existe des pièces grégoriennes tels que les *répons-graduels*, dont la partie principale, formée par exemple de quatre phrases, revêt quatre formes de rythme différentes [1], et, souvent, est construite sur les combinaisons variées des *nombres* ou *cursus* qui échappent complètement à nos systèmes de mesure, et n'en sont pas moins réguliers pour cela.

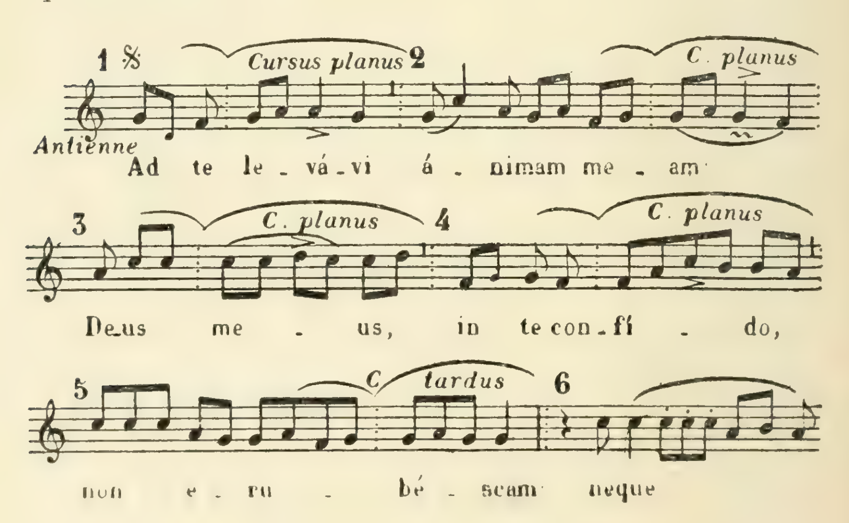
Très fréquemment, dans des pièces un peu ornées et recherchées, comme les *introïts*, les *communions*, les *répons*, des phrases musicales en rythme absolument libre sont clôturées par des cadences métriques ; c'est la combinaison la plus fréquente, que les travaux modernes ont mis absolument hors de doute. C'est, au point de vue du chant, l'application exacte des lois de la prose « numérique » des grands rhéteurs : telle antienne solennelle est construite absolument, au point de vue du rythme musical, comme

1. Cf. *Origines du chant romain*, p. 186 et suiv.

une période de Cicéron l'est à celui des paroles, avec accumulation des tenues longues au début, qui deviennent de plus en plus brèves vers la fin.

Les exemples épars dans cet ouvrage ont déjà donné des spécimens de rythmes libres (p. 31), et de rythmes métriques (p. 94). Voici un remarquable emploi de ces cadences « numériques » dont on vient de parler : c'est l'*introït* du 1er dimanche de l'Avent, que nous transcrivons en notes modernes, en indiquant, au-dessus des cadences ou fins de périodes, l'espèce à laquelle chacune appartient.

N. B. Les périodes et coupes de phrases sont indiquées par les barres qui coupent la portée : barres entières (phrases) ; 1/2 barre (1/2 phrases) ; 1/4 de barre (1/4 de phrases). Les chiffres indiquent les incises.





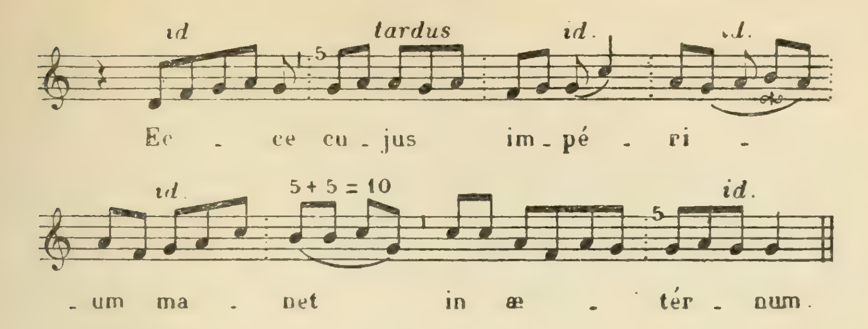
Cette mélodie, écrite sur un texte en prose, comprend ainsi 12 et même 13 incises. Dix d'entre elles, formant trois phrases, constituent l'*antienne* proprement dite, appartenant au genre *commatique*. Vient le *récitatif* des versets du psaume, où des formules fixes encadrent le récit sur une seule note (marquée ici par une note longue de valeur indécise). Au dernier verset, la formule de terminaison, avant la reprise *Da capo*, est ornée.

Or, six de ces incises reproduisent le rythme du « nombre molossique » ou *cursus planus*, c'est-à-dire l'équivalent d'un *nombre* terminé par $\frac{3}{4}$ ou $\frac{6}{8}$; quatre la cadence « crétique » ou *cursus*

tardus, finale $\frac{5}{8}$; trois la formule « dichoraïque », ou *cursus velox*, finale $\frac{7}{8}$. Ces formules sont employées exactement dans l'ordre et avec la fréquence relative que recommandent les rhéteurs.

Voici un autre exemple très curieux, où la mélodie entière n'est presque uniquement formée que de *tardus* et de *velox* mis bout à bout, d'où résulte un mélange de rythmes à cinq et à sept qui n'est pas sans agrément, le rythme à cinq étant prédominant.





Ces remarquables équivalences rythmiques, qu'on peut constater en nombre de pièces, sont absolument impossibles à obtenir avec les diverses interprétations dites « mensuralistes », qui veulent à toute force couler ces mélodies si fluides dans le cadre d'une mesure obligatoire [1]. Ce n'est pas là, en effet, une mélodie *mesurée* au sens actuel de nos habitudes, mais une mélodie *métrique*, ce qui n'est pas du tout la même chose, et dont le mètre est tempéré par la souplesse et l'accentuation du rythme.

Aussi en résulte-t-il, dans la pratique, que les chanteurs n'ont aucunement besoin de savoir quelle est la forme rythmique de la phrase qu'ils chantent. Le fait de suivre la mélodie avec un bon phrasé engendre tout naturellement le rythme

1. Ces théories sont représentées principalement par Dechevrens, *Etudes de science musicale*, Paris, 1898, et J. Artigarum, *Le rythme des mélodies grégoriennes*, Paris, 1899. Nous ne citons que les plus sérieux de ces travaux, qui, s'ils n'ont pu emporter, et pour cause, la conviction des musicologues, ont tout au moins permis de démontrer la régularité de facture de certains genres musicaux.

voulu par l'auteur : « Celui qui garde, qui suit avec soin la mélodie, et fait les silences aptes, parcourt, d'une voix bien ordonnée, le chemin des pieds musicaux par le moyen des accents [1]. »

Ces rythmes et ces mètres, en effet, à l'opposé de nos mesures, ignorent la subdivision des temps. En prenant la *croche* comme unité, ainsi qu'on l'a fait précédemment, il y aura parfois des *triolets*, mais il n'y aura *jamais* de *doubles* ou de *triples croches*.

En effet, suivant l'enseignement d'Aristide Quintilien, répété à travers tout le moyen âge, « le *temps premier* est le temps *indivisible* et *bref... incomposé,...* n'étant composé d'aucune monade, il est l'unité ». Cette définition si nette, si catégorique, qui domina toute la musique jusque vers le XIII[e] siècle, est et reste la base de l'exécution traditionnelle du chant liturgique. Elle est la meilleure réponse à faire aux mensuralistes à outrance [3].

Le temps bref et ne pouvant être subdivisé est la base du rythme grégorien et de ses dialectes, l'ambrosien, le mozarabe, et le gallican.

1. Lettre de Théodoric à Boèce.

2. Aristide Quintilien, p. 32 de l'éd. Meibom.. Πρῶτος μὲν οὖν ἐστὶ χρόνος ἄτομος καὶ ἐλάχιστος... ἀμερὴς εἶναι,... οὗτος δὲ ἀμερὴς μονάδος, οἱονεὶ χώραν ἔχει.

3. Cf. *Tribune de Saint-Gervais*, 1910, n[os] 10 et 11.

*
* *

Mais de cette définition découle aussi l'économie tout entière de la notation. Tandis que, avec la musique mesurée qui grandit au XIII[e] siècle, se forment les diverses « figures de notes » indiquant des valeurs proportionnelles, les notations antérieures ignoraient absolument que la valeur d'une note pût varier avec sa figure.

Dans l'antique notation grecque, chaque signe est d'un temps simple et bref, ne pouvant être fractionné en temps plus petits, mais susceptible d'être doublé, triplé, etc., par l'adjonction d'un caractère spécial. Sans doute, il pouvait y avoir des « longues » plus longues, des « brèves » plus brèves; cela, toutefois, ressortait uniquement du bon phrasé, de l'exécution « oratoire » du rythme[1].

On sait que la notation grecque, fort compliquée, était basée sur l'emploi des *lettres de l'alphabet*, placées en diverses positions. On a, depuis quelques années, déchiffré des papyrus gnostico-magiques[2], dont la date s'étend du III[e]

1. Voir *Origines*, p. 39.

2. Voir principalement Ch.-E. Ruelle, *Le chant des sept voyelles grecques*, dans la *Revue des études grecques*, 1889, t. II; Ch.-E. Ruelle et Élie Poirée, *Le chant gnostico magique des sept voyelles*, 1901. Cf. aussi les autres indications données par nos *Origines*, p. 27 31.

au VIe siècle de notre ère, et qui portent une notation symbolique basée, elle aussi, sur l'emploi des lettres, (les sept voyelles grecques), pour désigner les sons des gammes qu'on y emploie. L'échelle gnostico-magique commençait à l'aigu.

Dans le *De Musica* de Boèce (VIe siècle) on trouve pareillement l'emploi des lettres, non pas, à vrai dire, constitué en notation propre, mais usité pour une démonstration pratique de l'étude du *monocorde*. L'auteur désigne par *A* le son le plus grave de l'instrument, et emploie à la suite les lettres suivantes jusqu'à *P*, pour désigner les sons succédant au premier. Ce système parut le plus clair, et, connu sous le nom de *notation alphabétique*, persista jusqu'au XIIe siècle ; c'est celui par lequel les mélodies se conservèrent le plus exactement jusqu'à nous.

En effet, la précision dans l'intonation ne pouvait faire aucun doute : chaque son était indiqué par une lettre fixe, dont voici la correspondance avec notre gamme actuelle, pour le genre diatonique[1] :

A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P
la[2]	*si*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*

1. Il y avait en effet des signes spéciaux pour marquer le *si b* et les notes *enharmoniques* qui partageaient les demi-tons en deux *quarts de ton*.

2. *La* grave de notre clef de *fa*.

Cette notation fut à son tour modifiée; on ne conserva que les sept premières lettres, majuscules pour la première octave, minuscules pour la seconde. La notation alphabétique, dite « de Boèce »[1], aussitôt qu'elle se fut répandue, était par excellence celle qui servait au cours de chant. Le maître jouait sur le monocorde les sons indiqués par la notation, et dont les caractères étaient reproduits sur la table de l'instrument; avec cette même notation, l'élève apprenait par cœur.

Mais là se bornait son rôle. A l'exécution, on l'a dit plus haut, tous chantaient par cœur, hormis les solistes des versets les plus difficiles. Seuls, ceux-ci et le chef de chant avaient en main les *codices* où les airs étaient marqués. Sur ces copies, la notation alphabétique, sauf de rarissimes exceptions, n'apparaissait pas. Ou bien ils ne portaient que des textes; ou bien, et c'est le cas habituel, on usait, pour indiquer la mélodie, d'une sorte de sténographie musicale, assez semblable aux *notes* tyroniennes usitées pour la rédaction des minutes d'actes publics; on l'appela du même nom : *notation*. Et, au

1. Il y eut d'autres notations alphabétiques ou non, sur lesquelles le cadre de cet ouvrage ne nous permet pas de nous étendre. On consultera avec fruit l'ouvrage de P. Wagner, *Neumenkunde*, Fribourg, 1904.

IX[e] siècle, elle était encore connue sous le nom de *nota romana*, « notation romaine », bientôt dite « notation usuelle », ou *neumes*.

« Des accents toniques, — dit l'auteur d'un très ancien traité de notation, — est sortie la note que nous appelons *neume.* » Déjà, nous connaissons l'importance du rôle des accents pour déterminer la forme et le rythme de la mélodie. De très bonne heure, on s'est occupé de leur fonction musicale : Censorin, au III[e] siècle, en parle dans un passage malheureusement perdu. L'auteur d'un sermon du V[e] siècle en tire des images curieuses :

« Un orgue formé des diverses flûtes des saints apôtres et des docteurs de toutes les églises; *apte aux divers accents, grave, aigu, et circonflexe*, que le musicien, le Souffle de Dieu lui-même, par le Verbe touche, remplit et fait résonner, etc. [1] »

Pourquoi un tel rapprochement ? C'est que l'accent tonique, devenu dur et fort avec le temps, était primitivement — est encore chez les peuples méridionaux, — un chant : *accentus*, *ad cantus*. La syllabe tonique est, de sa nature, plus élevée;

1. Restat, ut arbitror, musicorum voluptas : habes organum ex diversis fistulis, sanctorum apostolorum, doctorumque omnium ecclesiarum, aptatum quibusdam accentibus, gravi, acuto et circumflexo, quod musicus ille Dei Spiritus, per Verbum tangit, implet et resonat. *Patrol. Lat.*, LI, 856.

certaines syllabes dont l'accent a mérité le nom de circonflexe sont prononcées sur un double ton de voix. D'où, tout naturellement, on fut amené à désigner un son, une note musicale plus élevée, par un accent aigu, une plus grave par l'accent grave, et leurs combinaisons les plus simples par le circonflexe, droit ou renversé (anti-circonflexe).

On ignore complètement à quelle époque ce système a pris naissance, mais nous pouvons constater que, au VIe siècle, il avait déjà des dérivés, soit dans la notation *ekphonétique*[1] des évangéliaires grecs, soit dans la notation *massorétique* qui sert à la ponctuation musicale du texte hébreu des livres saints[2]. Dans son ensemble, la constitution intime du système neumatique nous reporte à une époque où les principes antiques étaient encore très vivaces :

1° Les neumes, formés des signes d'accentuation, sont basés sur la qualité non pas forte, mais chantante des accents ;

2° Un signe simple ne vaut qu'un temps simple et bref (point ou accent) ;

3° Un signe formé de deux éléments simples

1. Cf. *Catalogue des mss. de musique byzantine de la Bibl. Nat.*, Paris; 1908.

2. *Origines*, p. 1 à 24.

(accent circonflexe) est un temps long, une longue valant deux brèves[1].

Donc, une combinaison de trois points ou accents est considérée comme formant une brève et une longue, ou *vice versa*.

Les textes ne manquent donc pas, qui nous renseignent avec une précision suffisante sur l'ensemble du système neumatique. Les détails sont donnés par divers passages des traités, par la comparaison des écritures neumatiques différentes, enfin par la critique interne de tous ces documents, telle que dom Pothier en a établi, dans ses *Mélodies grégoriennes* les principes, développés dans la *Paléographie musicale*.

Les premiers musicologues qui se sont occupés des neumes primitifs, où ils ne comprenaient rien, y ont vu des choses extraordinaires. Peut-être dom Martin Gerbert, prince-abbé de Saint-Blaise dans la Forêt-Noire, aurait-il donné, au XVIIIe siècle, la solution du problème; un incendie considérable amena la destruction de toutes ses notes et des copies qu'il amassait depuis longtemps sur le sujet[2]. Au siècle der-

1. Traité *Quid est cantus :* « Si ipsa simplex fuerit et brevis, facit unum punctum... Similiter et longa ostenditur in... circumflexa. »

2. *De cantu et musica sacra*, préface.

nier, Fétis, dans sa *Revue*, puis dans son *Histoire de la musique* et en d'autres travaux, émit sur les neumes des idées absolument fantasques. Il a imaginé, entre autres choses, que ce serait une notation scandinave (!) apportée par les barbares (!!), et qui aurait de l'analogie avec l'écriture runique; en même temps, il cherchait l'origine de la notation byzantine, qui a une source et des principes analogues, dans l'alphabet démotique des anciens Égyptiens! La lecture du périodique de Fétis, et de la *Revue* de Danjou, est bien curieuse à ce point de vue : nous la recommandons comme passe-temps à nos lecteurs.

Les travaux nécessités par l'édition de Reims-Cambrai, profitant de la découverte par Danjou du manuscrit dit de Montpellier[1], montrèrent que les linéaments des neumes suivaient la ligne mélodique précisée par les lettres-notes. Le P. Lambillotte, à son tour, prouva, dans sa publication du *Cantatorium* de Saint-Gall, que les manuscrits de tout âge et de toute école, à

1. C'est un graduel digrapte, écrit non pas pour le service religieux, mais pour l'enseignement, où les mélodies sont classées par modes et par tons, en *double notation* alphabétique et neumatique. Il a pu être écrit à Saint-Bénigne de Dijon, au temps de l'abbé Guillaume (1050), et se rattache à l'école clunisienne. Acquis peu de temps après par l'église de Toul, où il reçut de précieuses additions, il fut compris, à la Révolution, dans un lot de manuscrits envoyés à la bibliothèque de l'Ecole de médecine (!) de Montpellier, où Danjou le découvrit.

travers des variantes explicables, quoique rares, donnaient en somme un seul et unique système de notation, qu'il s'agît des « pattes de mouche » des neumes primitifs, de la notation où Guy d'Arezzo plaça ces neumes sur des lignes, ou bien de la notation dite « carrée » qui prévalut à partir du XIII[e] siècle.

Mais tous ces travaux ne donnaient pas encore la clef complète de l'interprétation des neumes ; il a fallu les recherches patientes des Bénédictins pour la retrouver.

Quelques érudits, cependant, ont cru devoir chercher encore une explication des neumes dans les noms scolastiques qui en désignent les combinaisons. Ces termes, toutefois, n'étant guère en usage que depuis le XI[e] siècle, ne sont qu'une invention pratique des théoriciens de l'époque. Dans les plus anciens auteurs, les neumes sont simplement désignés par le nom des accents ou autres signes analogues dont ils sont formés :

Punctum, point ; *virga*, accent aigu ; *gravis*, accent grave ; *circumflexa* ou simplement *flexa*, circonflexe ; *apostropha*, apostrophe ; *terna percussio*, *trinus ictus*, note formée de la triple répétition d'un même son, etc. Le tout était la *nota*, ou l'*usus*.

Trois classes se partagent les neumes : les neumes simples. — notes ordinaires ou groupes

de notes ; — les neumes *liquescents*, à raison de la prononciation de certaines lettres ; — les neumes indiquant des *ornements* vocaux, analogues (mais non identiques) aux *vibrato, staccato*, *grupetto*, *mordant*, ou encore marquant des inflexions *chromatiques* ou même *enharmoniques* $\left(\frac{1}{4}\right.$ de ton$\left.\right)$, et enfin, en certaines contrées, quelques autres menus détails sur lesquels la lumière n'est pas faite.

Diverses classes de manuscrits, ou, pour mieux dire, les diverses écoles entre lesquelles se partageait l'Occident, ont modifié en divers sens la forme originale des neumes, pour en faciliter la lecture ou l'interprétation. On y a adjoint des signes secondaires, destinés à faciliter l'application des règles du phrasé (épisèmes et lettres significatives). Des modernes ont même cru y trouver des signes d'interprétation rythmique, marquant la place de certains « ictus » ; en réalité, ni le nom ni la chose ne se trouvent dans les documents, et on convient actuellement que ce n'est qu'un système personnel et hypothétique, et non autre chose. Les signes et lettres prétendus « rythmiques », dans les manuscrits de Saint-Gall, par exemple, n'indiquent que des nuances, précisent certains cas douteux, ou encore se rattachent au genre des intervalles formés par les notes.

UNE PHRASE GRÉGORIENNE
DANS SES PRINCIPALES NOTATIONS

Cet exemple est emprunté au fragment du psaume LXXVI, qu'on chante en forme de répons-graduel le dimanche de la Quinquagésime. Voici le détail de ce tableau :

1. Notation en *neumes-accents* sangalliens, avec lettres significatives (ms. 359 de Saint-Gall, ixe siècle).

2. Neumes-accents messins, avec lettres significatives (ms. 239 de Laon, ixe-xe siècle).

3. Neumes-accents français (ms. dit de Montpellier, xie siècle, originaire de Dijon ?).

3'. Notation *alphabétique* (même ms.)

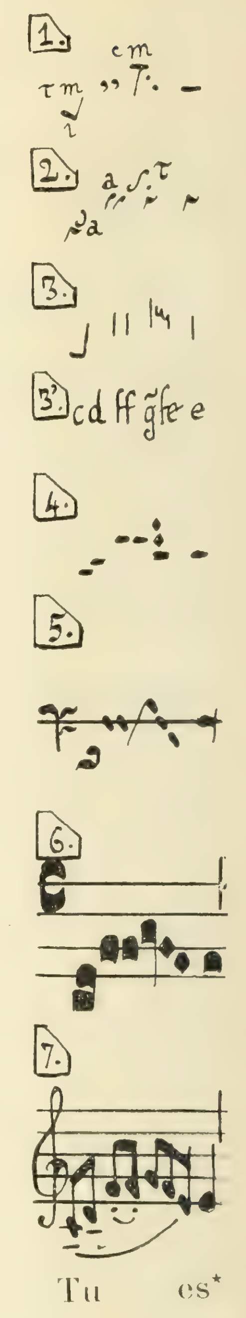
4. Notation *diastématique* aquitaine (Bibl. Nat., 776, xie siècle, originaire d'Albi). [Les neumes sont échelonnés autour d'une ligne idéale, et aussi lisibles qu'avec l'aide d'une portée.]

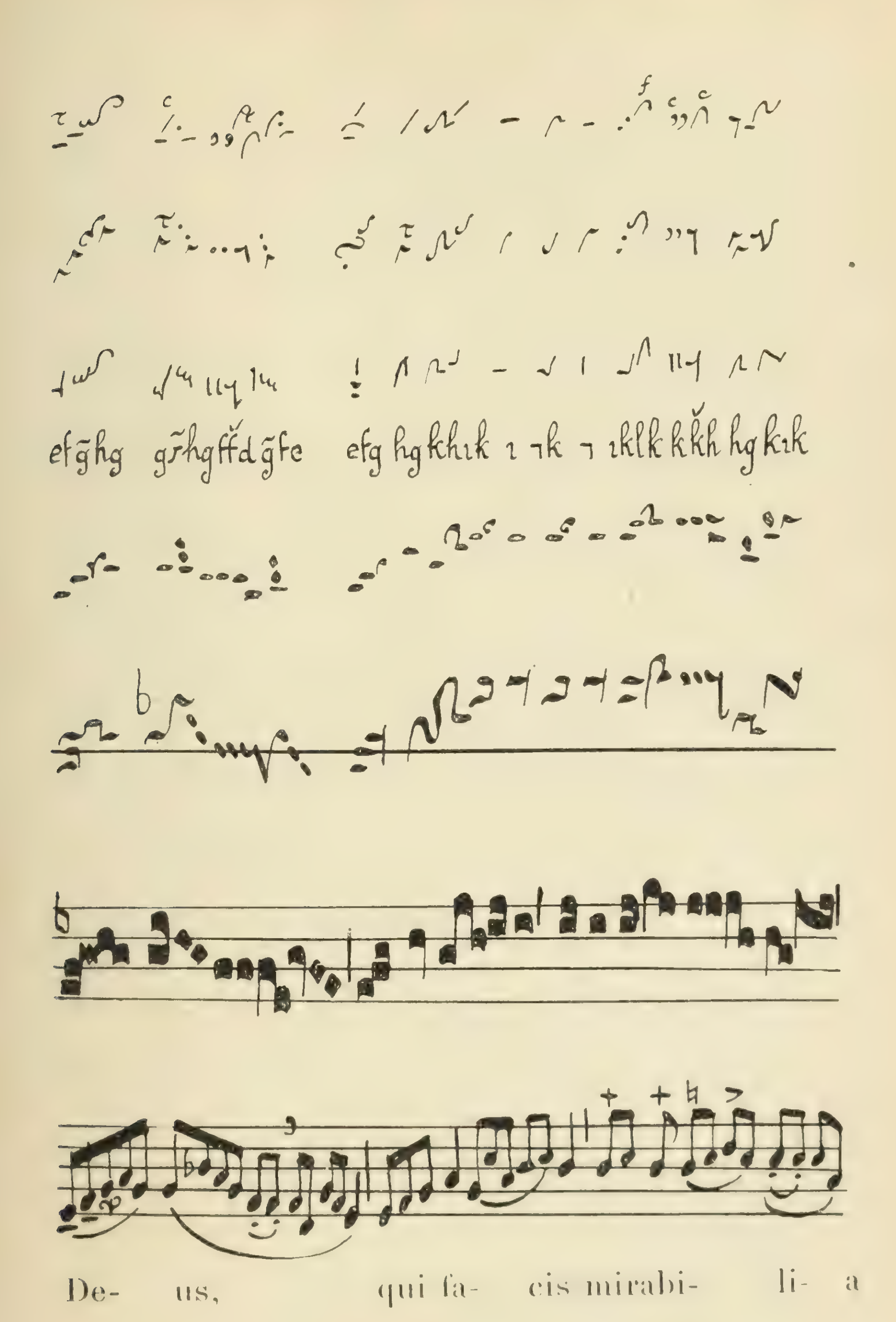
5. Neumes sur lignes, suivant le système de Guy d'Arezzo (graduel de Saint-Maur-les-Fossés, xiie siècle, Bibl. Nat., lat. 10.511).

[Trois lignes à la pointe sèche, une à l'encre (rouge dans l'original), avec lettre-clef *F*].

6. Notation dite carrée, en usage depuis le xiiie siècle [édition Vaticane : la distribution des barres d'importance diverse qui séparent les phrases et parties de phrases n'a été définitivement réglée que par les Bénédictins de Solesmes].

7. Transcription en notation moderne : on remarquera l'indication des + *si* (*si* plus élevé d'un quart de ton), que donne le ms. de Montpellier dans sa notation alphabétique. L'accent du second groupe de la syllabe *bi* est indiqué par l'*f* significatif du *cantatorium* de Saint-Gall. [Les deux groupes de la syllabe finale n'ont pu être transcrits ici.]




De- us, qui fa- cis mirabi- li- a

Ce n'est pas ici le lieu de faire un traité d'écriture neumatique : de gros ouvrages y suppléent. Mais, si nous avons dû nous étendre sur le sujet, c'est à raison de trois choses ; l'une, c'est que la notation neumatique donne à la plupart de ceux qui l'approchent l'impression de quelque chose de mystérieux et de troublant ; la seconde, c'est, qu'en définitive, *notre notation actuelle*, par voie d'évolution, *est sortie des neumes*, en empruntant quelques éléments à la notation alphabétique ; la troisième enfin, c'est que l'Église latine note encore ainsi ses mélodies, avec la forme donnée aux neumes dès le XII[e] et le XIII[e] siècle, et répandue au XIV[e] dans tout l'Occident.

Un exemple de chant, noté avec les diverses écritures musicales qui se sont succédé depuis l'âge d'or de l'art grégorien, en dira plus à l'esprit de nos lecteurs que de longues dissertations (pages 148-149).

L'art grégorien comportait-il la polyphonie ? Non, en tant que composition musicale. Tout ce qui est noté, en effet, dans cet art, ne comprend que des mélodies. Mais ces mélodies sont-elles toujours des *monodies*, — c'est à-dire des mélodies se suffisant à elles-mêmes ? — étaient-elles destinées à recevoir un accompa-

gnement quelconque ? Dans la pratique les chantait-on à l'unisson ?

Lorsque commencèrent, il y a cinquante et quelques années, les premiers travaux de restauration du chant grégorien, on ne concevait guère que des mélodies religieuses pussent se passer, dans une grande église, de l'accompagnement de l'orgue ou d'autres instruments ; on n'avait pas pris garde qu'un tel accompagnement était d'usage moderne, et on se figurait volontiers qu'il en avait toujours été ainsi.

A l'heure actuelle, en allant à l'extrémité opposée, la restauration définitive de ces antiques mélodies par les Bénédictins a tellement enthousiasmé les auditeurs, que les meilleurs musiciens ne peuvent se persuader qu'elles aient jamais été chantées autrement que sans accompagnement.

Ainsi qu'en beaucoup de choses, *in medio stat virtus ;* comme le font les philosophes, il faut ici apporter des *distinguo*, que la lumière de l'histoire éclaire d'un jour complet.

Un premier fait est certain. L'antiquité chantait et jouait des instruments ; sans connaître la polyphonie telle que nous l'entendons, elle n'a pas ignoré une sorte de contrepoint primitif, comme en pratiquent certains peuples encore, soit que deux ou trois parties se superposent à

l'unisson ou à l'octave, soit qu'un ou plusieurs instruments soutiennent des notes longues, tandis que d'autres, ou la voix, font entendre des broderies vocales plus brèves.

L'usage des instruments existait dans le culte juif, pour le Temple de Jérusalem : et, très probablement, y pratiquait-il le procédé qu'on vient de décrire. Le chant israélite traditionnel repose en grande partie sur le procédé de la variation vocale autour d'une formule donnée, et nous savons, par une très ancienne tradition recueillie par Clément d'Alexandrie vers l'an 200 de notre ère, que les lévites joueurs d'instruments y faisaient des notes tenues. Il s'agissait sans doute d'instruments à vent; les instruments à cordes, comme les cithares, pratiquaient couramment la broderie et la variation en notes brèves.

Dans le jeu de l'orgue, tel qu'il était usité au IVe siècle, un texte de saint Augustin, remis en lumière par Gevaert, montre qu'on y employait au moins deux parties.

Mais, ni dans le culte juif des synagogues, ni dans le culte chrétien, on ne se servait des instruments. La flûte ou l'*aulos* était entachée de l'usage du culte païen ; l'orgue et les cordes étaient des instruments de concert ou de distraction. C'est même, semble-t-il, l'absence

d'instruments à cordes pour la pratique rituelle, qui amena les juifs comme les chrétiens à l'emploi de la vocalise continue comme moyen d'ornementation. La variation citharodique, interdite dans l'assemblée religieuse, y était remplacée par la variation vocale. (C'est l'opinion de Gevaert, et nous y souscrivons pleinement.) De fait, un grand nombre des plus anciens chants grégoriens vocalisés donnent bien l'impression d'un style instrumental, dont les ritournelles couperaient et sépareraient les phrases de chant (voyez par exemple le *graduel* et l'*alleluia* du 1er dimanche de l'Avent.)

Or, s'il y a eu, à une très ancienne époque, une telle imitation du style instrumental transféré à l'art vocal, qui empêche que les autres procédés analogues n'aient aussi été en usage? On peut considérer tout d'abord comme certain, que les *antiennes*[1], du jour où ce genre de pièces entra dans l'usage, c'est-à-dire au IVe siècle, étaient chantées à l'unisson, à la quinte, et à l'octave; c'est en effet, le sens classique du mot *antiphonia*, qui désigne ce genre de chant et d'exécution.

D'après une ancienne chronique, il semblerait que déjà au cours du VIIe siècle, sous le pontificat du pape Vitalien, la *Scola cantorum* ait

1. Usage originaire de la Syrie et d'Antioche (voir p. 164).

exécuté certains chants avec une harmonisation vocale. Les chantres romains venus en France à l'époque de Pépin et de Charlemagne ont, paraît-il, été les premiers à en faire connaître chez nous les procédés [1].

Hucbald, ou le pseudo-Hucbald (v. page 80), dont les traités sont si précieux, est le plus ancien auteur dont le traité sur ce sujet nous soit parvenu, et on reproduira plus bas son enseignement.

Il ressort très clairement de tous ces textes que, si la monodie grégorienne peut se suffire à elle-même, et si, dans les pièces en chœur, on la chantait à l'unisson, on exécutait aussi certaines mélodies, suivant des règles précises, avec deux parties vocales au moins. Ces mélodies étaient :

1° Les *antiennes* ordinaires de l'office ;

2° Les *hymnes ;*

3° Les *proses.*

L'harmonisation vocale de ces pièces était nommée *organum*, nom qui en indique bien l'origine. *Organum* veut dire en effet *instrument*, et le terme *vox organalis*, qui désigne la voix faisant entendre une autre partie, signifie « voix » ou « partie » *instrumentale.* Donc, les règles que

1. Le moine d'Angoulême, *Vie de Charlemagne.*

nous font connaître les auteurs pour l'*organum* vocal étaient aussi celles de l'instrumentation, à l'époque très ancienne que nous décrivons.

La partie « organale » était, dans un chœur nombreux, exécutée seulement par peu de chanteurs. On pouvait redoubler à l'octave soit l'*organum*, soit le chant.

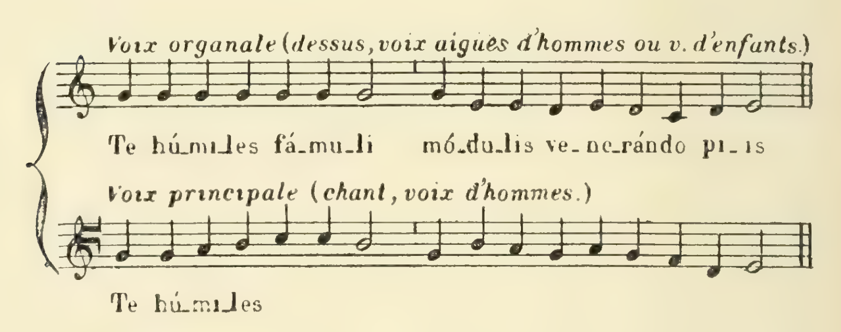
Il y avait plusieurs genres d'*organum*. Tantòt, — et c'est ce qui se passait pour un grand chœur, — on chantait en *organum* simple ; c'était l'*antiphonie* plus haut décrite. L'ensemble des voix chantait à l'unisson, et un groupe suivait la mélodie à la quinte. On avait donc par exemple une partie principale, formée de voix d'hommes, chantant *sol la sol fa sol;* une partie supérieure, (voix aiguës d'hommes et voix graves d'enfants et de femmes) faisaient entendre, à la quinte *ré mi ré do ré ;* les autres voix d'enfants et de femmes redoublaient le chant principal *sol la sol fa sol*, dans leur registre. Les pièces ainsi exécutées l'étaient dans un mouvement plus lent que celles chantées à l'unisson.

Une seconde espèce d'*organum* mèlait les divers intervalles : c'était la *diaphonie*. Elle était réservée aux chants dits par la *Scola*, c'est-à-dire un petit groupe d'exécutants. Cette espèce, à son tour, se divisait en deux :

1° On tenait une note pendant que l'autre partie chantait ; c'est l'*ison* des Byzantins et la *pédale* des modernes.

2° On faisait un contre-chant.

Il est à supposer que les notes tenues étaient usitées lorsque le chant était orné, comme dans un *graduel*, un *répons*, un *alleluia*. Au XIe siècle, c'était en effet l'usage courant, pour les grandes solennités, de chanter ces pièces en diaphonie. Il peut résulter, de ces *pédales* judicieusement employées, un excellent effet[1]. La seconde division convient mieux à des chants syllabiques, et ce sont en effet des exemples de ce genre que donnent les auteurs :

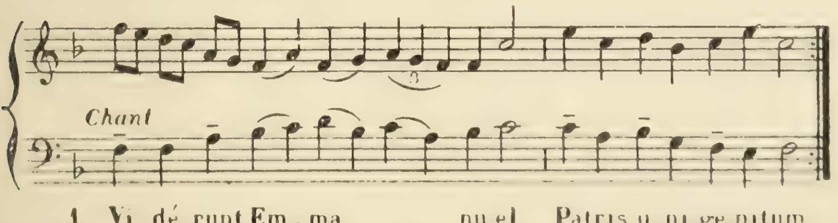


Ces formes d'harmonisation, pendant très longtemps, semblent n'avoir pas évolué. Tel Hucbald, au IXe siècle, nous répète l'enseignement des chanteurs romains du VIIIe, tel, deux cents ans plus tard, Guy d'Arezzo en redira les

1. Voir notre *Traité d'harmonisation du chant grégorien*, p. 28-29, 101, 107, etc.

règles; c'est seulement au XIIe siècle, à mesure que se développent les premières œuvres mesurées, que l'antique *organum* se modifiera, en s'ornant d'une troisième et même d'une quatrième partie, le *triplum* et le *quadruplum*.

Ainsi donc, si la monodie grégorienne offre une forme parfaite de mélodie, il n'en est pas moins vrai que, dans la pratique, les chœurs les plus célèbres en ornaient d'une seconde partie vocale les pièces principales, pendant la période la plus brillante de l'art grégorien, du VIIe siècle au moins jusqu'au XIe. Voici un exemple de la dernière période de cet *organum* à deux voix, où, déjà, des *diminutions* rythmiques peuvent être observées; c'est un *trope* pour la fête de Noël, dont la mélodie est donnée par divers documents, et qu'un manuscrit provenant de Limoges[1] note ainsi avec *organum* fleuri. (Le rythme de cette pièce est incertain, pour les raisons expliquées page 94).



1. *Bibl. Nat.*, latin 3719. Cf. Villetard, *L'office de Pierre de Corbeil*, p. 113, 162, 225.



La description de la tonalité, du rythme, de la notation, de l'harmonisation, ne représente en somme que l'ossature du chant grégorien. L'étude de ses *formes musicales* achèvera de nous initier à la connaissance de cet art.

Comme on l'a déjà indiqué à plusieurs reprises, il y a, dans l'art grégorien, des genres de pièces extrêmement anciens, et qu'il a empruntés à une tradition musicale antérieure ; d'autres genres qu'il a créés ou simplifiés ; d'autres encore sortis, à une époque tardive, par manière de développement, des formes devenues classiques depuis longtemps. Nous étudierons ainsi

successivement les *récitatifs*, — acclamations et lectures ; — les *psaumes* avec leurs *antiennes* et les petits *répons ;* les *chants ornés* — grands répons, graduels, traits, etc. ; les *hymnes*, les *séquences* et les *proses ;* enfin, quelques pièces diverses.

Toutes ces formes musicales, on l'a vu par ce qui précède, ont un point commun : elles sont purement *vocales* et monodiques, et écrites, la plupart du temps, sur des *textes en prose*. Le *phrasé*, réclamé par une juste déclamation, est la base principale de leur exécution : l'*accent tonique* y joue un rôle primordial. La hauteur ou l'élan de la syllabe accentuée, la déposition de la voix sur les syllabes faibles, telle est, à l'oreille de l'auditeur, l'impression caractéristique. Il résulte de ces dispositions des sortes d'*ondulations* vocales, plus ou moins régulières, suivant que le rythme est plus ou moins régulier.

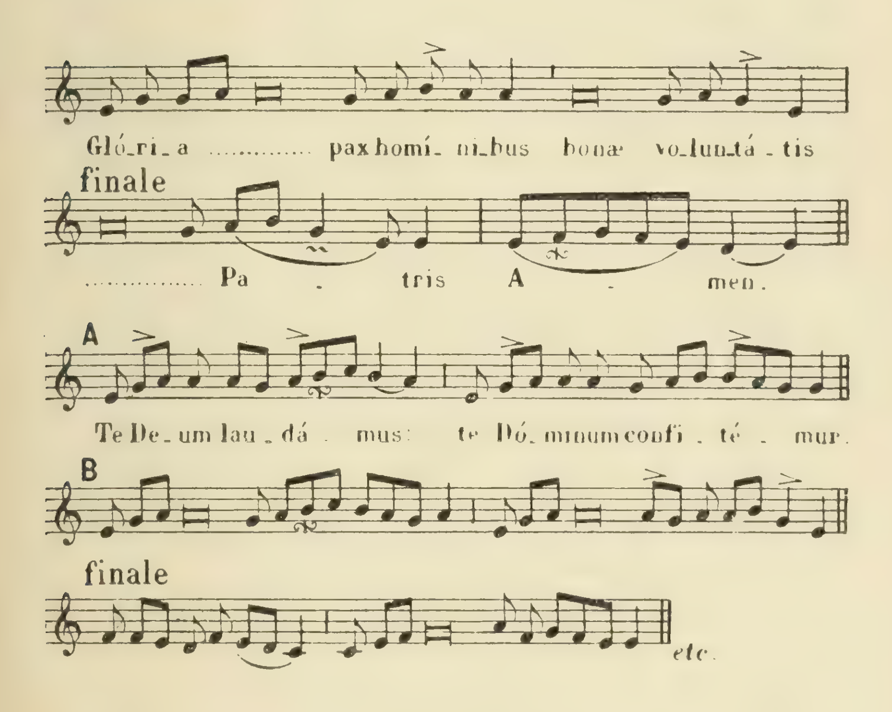
Récitatifs. — Par un usage conservé de la vieille synagogue, les églises chrétiennes modulent, sur des récitatifs plus ou moins simples ou ornés, les prières et la lecture des livres saints. Le chant ordinaire des psaumes se rattache à ce genre. Ordinairement, les formules de récits, à moins qu'il ne s'agisse d'une phrase excessivement courte, comprennent deux membres ou périodes, et quelquefois trois. L'ensemble est

déclamé sur une note plus ou moins soutenue (*tenor, tuba, chorda*), et, aux principales divisions de la ponctuation marquées par les deux points, le point et virgule, le point, a lieu une petite modulation musicale. Parfois, la phrase est introduite par une courte *intonation*. Voici quelques-uns des récits les plus anciens et les plus simples (la note de valeur longue indique la note de récitation) :



1. L'affirmation de certains auteurs suspects du début du XIXe siècle, que le ton de la Préface est un récitatif grec antique, est dépourvue de toute autorité.

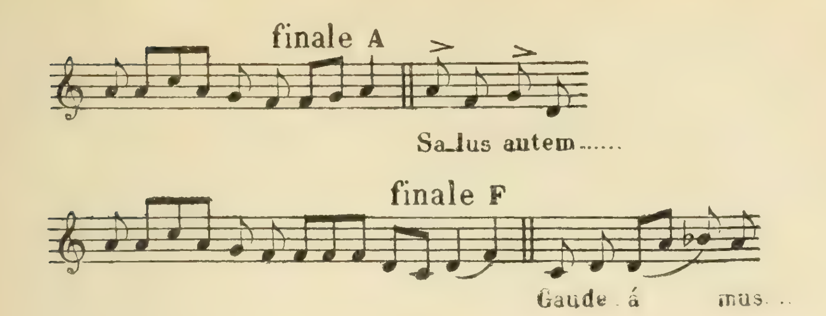
A ces récits qui s'appliquent à toutes sortes de textes, suivant les catégories auxquelles ils appartiennent, nous joindrons le ton simple du *Gloria in excelsis*, l'une des plus anciennes hymnes chrétiennes, et celui du *Te Deum*, qui en était primitivement la suite et en est le *développement* musical.



Psalmodie. — La psalmodie ou chant des psaumes est tantôt simple, tantôt ornée, dans le goût des récitatifs précédents, tantôt plus solennelle encore. Il y a huit *tons* ou formules, pour chaque genre, qui correspondent aux modes (p. 129). La *teneur* de chaque psalmodie est celle de l'*antienne* ou refrain qui y est jointe :

et, pour faciliter la reprise de ce refrain, la formule ou ton a des terminaisons diverses. Ce procédé est musicalement très curieux : en voici des exemples pour la psalmodie simple du 1er ton, avec des spécimens des diverses formes que peut revêtir la finale, suivant que l'antienne ou refrain commence par telle ou telle note (les lettres des finales sont celles de la notation alphabétique, v. p. 140) :

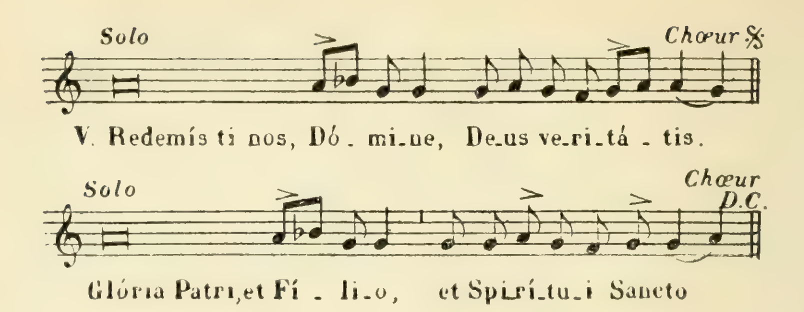




Les *antiennes* ou refrains de la psalmodie affectent différentes formes, de diverses origines. Les antiennes du psautier, c'est-à-dire formées par un texte emprunté au psaume même, représentent dans leur ensemble les antiques *akroteleutia* que reprenait le peuple à la fin du psaume, dans la liturgie des *Constitutions Apostoliques*. Il est plus que vraisemblable qu'un certain nombre de ces refrains très simples et très courts vient en droite ligne de la pratique juive antique. (Ex. A).

Pareillement doivent être considérés comme extrêmement anciens, pour des raisons qu'il serait trop long de développer ici, les chants des *répons brefs*. (Ex. B).





Dans les premiers siècles, on chantait souvent des psaumes entiers suivant ce procédé, également emprunté à la liturgie hébraïque.

Au IVe siècle, ou même à la fin du IIIe, un nouvel usage s'établit dans l'église orientale, en Perse : celui du chant choral des psaumes. Jusqu'alors la récitation ou le chant modulé était réservé aux solistes, le peuple se bornant à dire le refrain final ou les reprises du répons. Mais Bardesanes, l'un des chefs d'une secte d'hérétiques gnostiques, résolut d'augmenter l'importance du chant des fidèles ; il composa des sortes de psaumes ou d'hymnes, exécutés par la foule, innovation qui rencontra beaucoup de faveur. A cette innovation, les catholiques répondirent en prenant dans la Bible même le texte de leurs chants, et, entre les dates 348 et 358, dans des circonstances assez curieuses, le nouvel usage des églises de Perse avait assez grandi pour s'introduire en Syrie, à Antioche, et, de là, dans tout l'Occident.

Cet usage consistait à partager la foule en deux

demi-chœurs, l'un des hommes, l'autre des femmes et des enfants, chacun disant un verset du psaume ; après chaque alternance, les deux chœurs ensemble reprenaient un refrain ; tantôt le refrain était emprunté aux antiques réponses, dans le genre de celles ci-dessus reproduites, tantôt on composait des chants nouveaux un peu plus longs. On désigna l'ensemble sous le nom d'*antiphonia* ou d'*antiphnoon melos*, impliquant la coexistence de l'écho de deux voix chantant à intervalles distincts : la voix de femme ou d'enfant est en effet à l'octave supérieure de celle d'homme, et cette exécution pouvait comporter une voix intermédiaire, chantant à la quinte de la voix grave (v. p. 155). Voici en quelles circonstances se répandit l'usage de l'*antiphonie* appliquée au chant alterné des psaumes.

Antioche, la ville riche et luxueuse, la grande métropole syrienne, lien entre l'Hellade et l'Orient, appliquait aux offices liturgiques et au soin du chant, en pleine persécution même [1], une partie de ses immenses revenus. Il semble que la richesse d'Antioche et de son église du

1. En 269, l'évêque indigne Paul de Samosate est déposé et excommunié, à la suite d'un procès entre lui et l'église d'Antioche, dont il dissipait les revenus. La communauté chrétienne d'Antioche était alors extrêmement importante et fortement constituée : l'empereur romain lui-même dut intervenir dans ce procès. Eusèbe, *Hist. eccl.*, VII, xxx.

influer sur ses pasteurs, car, après les scandales donnés par Paul de Samosate, les hérétiques peuvent entraîner, trois quarts de siècle après, toute une partie de la population, sans que l'évèque Léontios, gagné en secret, tentât autre chose qu'un mol essai de résistance. Le clergé, en général, n'était peut-être pas beaucoup plus zélé, lorsqu'un prêtre et un laïque, membres d'une confrérie d'ascètes, Flavien et Diodore, eurent l'idée d'associer le peuple pratiquant à l'office des ascètes, qui, imitant l'usage, nouveau alors, des solitaires, se réunissaient souvent la nuit pour chanter tout ou partie du psautier.

C'est alors que s'introduisit à Antioche l'usage des églises de langue syrienne, avec le chant des psaumes à deux chœurs, et le refrain répété de l'antienne. L'entreprise de Flavien et de Diodore eut un tel succès qu'elle se répandit rapidement dans toutes les contrées chrétiennes, tellement qu'un demi-siècle après, c'est-à-dire vers la fin du IVe siècle, la plupart des églises importantes l'avaient adopté.

En Occident, l'introduction de ce genre se fit d'abord à Milan, en 386, sur l'ordre de saint Ambroise, qui, de préfet, était devenu archevêque catholique de la même ville ; à Constantinople, c'est saint Jean Chrysostome, originaire d'Antioche, qui l'importa en 390. A Milan comme à

Constantinople, les circonstances locales étaient sensiblement les mêmes qu'à Antioche, et le chant de la psalmodie à deux chœurs et refrain marqua l'une des plus importantes phases de la résistance des chrétiens orthodoxes contre l'hérésie presque toute-puissante des Ariens. A Rome, c'est au temps du pape saint Damase (366-384) que fut institué le nouvel ordre ecclésiastique pour les offices de jour et de nuit.

Dès cette époque, le genre des antiennes commença à se développer. A Constantinople même, au plus fort des luttes contre les Ariens, le chef du chant « cubiculaire » du palais impérial est chargé de composer des pièces nouvelles pour les processions de l'office nocturne des catholiques : un peu plus tard, Justinien lui-même compose des *tropaires*. Ceux-ci étaient des chants, écrits dans la forme des refrains antiphoniques, remplissant le même but, mais pouvant aussi être chantés seuls, étant plus importants (*tropos* signifie *développement*.) Le même processus eut lieu en Occident.

On peut encore, dans le chant grégorien traditionnel, distinguer les diverses catégories entre lesquelles se partagent les antiennes. Aux exemples ci-dessus, pour le genre simple hérité des premiers siècles, nous joindrons les mélodies plus régulières imitées souvent du *hirmos*

ou *ris-qôlo* des Syriens, et se rapprochant du *quasi-versus* latin [1]. Avec l'importance croissante de la liturgie, certaines antiennes sont ornées et confiées à la *Schola* : à ce genre appartiennent les mélodies des *communions*, dont l'usage commença dans l'église d'Afrique, au temps de saint Augustin, et des *introïts*, (v. p. 134-137), que saint Célestin, pape de Rome, (422-432) passe pour avoir institués.

En étudiant la vie de saint Grégoire le Grand, nous avons eu l'occasion de citer ces grandes antiennes de procession, comme le *Deprecamur te*, si en faveur dès ce moment, et dont le genre aboutit, à partir du XIe siècle, aux grandes antiennes à la Vierge, l'*Alma*, l'*Ave regina*, le *Regina cæli*, le *Salve regina*.

Chants ornés et vocalisés. — A côté du chant simple primitif, et du développement de ses formes, constaté dans les antiennes, le chant orné et vocalisé, réservé à des solistes, a tenu une place importante, dès une haute époque, dans le chant liturgique de l'Église latine.

Comme celui des répons de la psalmodie, cet usage est également venu, en droite ligne, de la Synagogue. Si les anciens textes hébreux ne

1. Cf. *Origines*, p. 60 à 65.

nous donnent pas de telles mélodies, faute d'une notation appropriée, nous savons qu'une telle habitude appartient à la plus pure tradition juive et orientale.

En Égypte, trois cents ans avant notre ère, Démétrius de Phalère signale son étonnement, en bon grec inaccoutumé aux vocalises, d'entendre « les prêtres chanter les dieux sur les voyelles ». Plus tard, Nicomaque de Gérase nous dit comment « les sons des sept sphères [planètes] produisant un certain bruit... les théurges, lorsqu'ils honorent la Divinité, l'invoquent symboliquement avec des sons inarticulés et sans consonnes », afin de se rendre favorables les génies qui habitent les astres de notre système planétaire. En émettant la voyelle à laquelle correspond telle ou telle sphère, on met en vibration les ondes qui y correspondent. Les incantations magiques, les *prokeimena* ou « graduels » gnostiques abondent en vocalises.

Il n'est donc plus possible de dire, comme le pensait Gevaërt vers 1895, que les mélodies vocalisées du chant grégorien indiquent l'importation d'un orientalisme assez récent ; les textes produits depuis dix ans doivent nous engager à accepter ces pièces, sans hésitation aucune, comme la manifestation d'une des origines primitives de la cantilène ecclésiastique. C'est par

exemple saint Augustin, qui témoigne de la vocalise usitée dans la mélodie religieuse, à de nombreuses reprises : « Celui qui jubile [1], — dit-il, — ne dit pas des mots, mais un son joyeux sans mots : car c'est l'esprit perdu dans la joie, l'exprimant de tout son pouvoir, mais n'arrivant pas à en définir le sens. » (*In ps.* 99, 4.) — « Et à qui convient cette jubilation, sinon au Dieu ineffable? Ineffable, c'est en effet ce qu'on ne peut dire [2]; or, si tu ne peux nommer l'Ineffable, et que tu ne doives te taire, que te reste-t-il ? sinon de jubiler, afin que ton cœur se réjouisse sans paroles et que l'immensité de ta joie ne connaisse pas les limites des syllabes. » (*Id.* 32, 48.)

Il est difficile de s'exprimer plus éloquemment sur ce sujet que le docteur d'Hippone. Les autres Pères et écrivains ecclésiastiques, du IVe siècle au VIe, professent la même doctrine : dans les écrits de saint Jérôme, de Cassiodore, on trouve beaucoup de textes du même genre.

Dans le répertoire grégorien, les chants ornés et à vocalises, comprennent les *traits*, les

1. *Iubilare*, c'est, étymologiquement, faire entendre des cris de joie, *iou! iou!* A dater au moins du IVe siècle de notre ère, en dehors du sens « jubiler », ce vocable désigne l'exécution des vocalises des *alleluia* et des répons, qui ont continué de porter le nom de *iubilus*.

2. *Ineffabilis* est un adjectif exprimant l'idée contraire du verbe *fari*, « dire ».

répons prolixes et surtout le *répons-graduel* et celui de l'*alleluia*, enfin l'*offertoire*. A part cette dernière espèce de chant qui est une antienne, et visiblement a été inspirée des précédents, les autres appartiennent, en tant que genre, à la plus ancienne tradition chrétienne et juive; fréquemment, les formules des traits et des graduels grégoriens, qu'offrent parfois aussi, avec une variation différente, les chants ambrosiens (v. p. 17), sont proches parentes des formules de la synagogue, pour l'office pascal en particulier.

Le *trait*, bien que chant vocalisé, n'est ni plus ni moins qu'un récitatif, s'appliquant à divers textes des psaumes ou des prophètes; ses versets en sont alternés par les solistes, ou entre le soliste et la *scola*, sans reprise ni refrain.

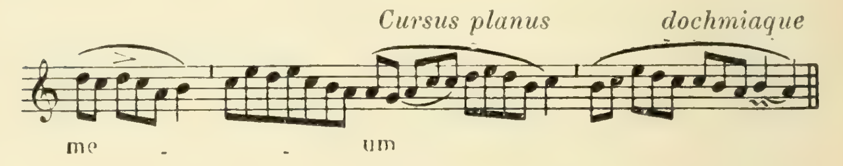
Voici un exemple typique, emprunté au cantique de Moïse, (*Deut.* 31), chanté en trait pendant la vigile de Pâques le Samedi Saint[1].



1. Pour mieux marquer la liberté du récit, on a simplement indiqué par des points noirs les notes de la *teneur*.



Le trait se termine toujours par une longue vocalise, fixée d'avance comme les autres formules. Voici la vocalise finale pour les traits du IIe ton :



Dans ces chants, comme dans les suivants, la partie simple doit être largement déclamée ; la partie ornée, au contraire, est accélérée. L'auteur du *Scholia Enchiriadis*[2], prescrivant que les « neumes étendus et brillants soient exécutés avec une rapidité convenable », mais tout en évitant une précipitation indécente, fixe même du simple au double le rapport des parties lentes du chant aux parties accélérées.

Les *répons-graduels* les plus anciens offrent beaucoup d'analogie avec les traits, dans le style général comme dans les détails. Mais, suivant la

1. Gerbert, I, 103 ; De Coussemaker, II, 74.

règle des répons, il y a ici des reprises du chœur. Quelques pages plus haut, nous avons donné un *répons bref* : la forme schématique du répons orné est exactement la même pour l'alternance du soliste et des choristes. Depuis de longs siècles toutefois, on a perdu l'habitude de répéter la première phrase ; au lieu de la chanter intégralement, avec reprise du chœur, le soliste se borne à l'entonner, et le chœur continue. Dans le répons-graduel, les « rubriques » ou règles autorisent même à ne pas faire la reprise finale, le chœur aidant le soliste à terminer son verset. Cependant le répons de l'alleluia a conservé intégralement ses alternances et reprises originales.

Le nom de *graduel*, appliqué aux principaux de ces répons, que l'on chante à la messe après la première leçon de l'Écriture Sainte, a donné lieu à une méprise, de la part d'un liturgiste du IXe siècle. Son explication a paru si ingénieuse que tous les auteurs suivants l'ont reproduite. Il était d'usage en effet, jusqu'au cours du moyen âge, que le chantre chargé d'exécuter solennellement ces chants vocalisés, montât à l'*ambon*, sorte de petite estrade ou chaire placée à l'entrée du chœur. Comme le chanteur montait ainsi sur un degré (*gradus*), on aurait donné tout naturellement aux mélodies qu'il y disait le vocable de *gradalis*.

C'est très ingénieux évidemment, mais la raison en est tout autre; car, si l'on a donné le nom à cause de la circonstance, pourquoi n'a-t-on surnommé *graduel* que le seul répons qui, à la messe, suit les lectures saintes ? La réalité est infiniment plus simple. L'adjectif *gradalis* est une expression d'excellente latinité, qui a le sens de « bien ordonné, composé avec soin » ; Cicéron nous parlera d'un *sermo gradalis* pour signifier un beau discours, Pline appellera *equus gradalis* un cheval bien et précieusement harnaché. Le *responsorius gradalis* du chant grégorien est donc le « beau répons », le « répons composé avec art », le principal répons.

Ce genre de répons qui, dans la liturgie actuelle, ne comporte qu'un seul verset du soliste, en comprenait primitivement plusieurs. Depuis la recension grégorienne du chant romain les répons ont vu ordinairement réduire leurs versets à un seul[1], comme dans le rit byzantin ; toutefois, les manuscrits anciens indiquent encore certains répons-graduels à plusieurs versets. Ainsi, le jour de Pâques, au IXe siècle, diverses églises chantaient encore six versets au célèbre graduel *Hæc dies*, formé d'une partie du psaume pascal *Confitemini Domino*.

1. Ces mélodies ne sont pas toutefois perdues, mais ont été attribuées à d'autres offices. Voir *Origines*, p. 74 à 80.



Dans une autre partie du présent ouvrage, on a donné un spécimen de répons d'alleluia (p. 88); nous n'y reviendrons pas ici.

Les *Hymnes*. — Le *hirmos*, emprunté à l'usage syrien par saint Ambroise, n'a pas seulement formé les pièces souples des antiennes du IVe siècle ; il a donné naissance aussi à une forme plus rigide, celle des *hymnes*.

Cette expression, dans le sens primitif, n'impliquait pas une construction rigoureusement strophique. Les anciennes hymnes païennes des chants apolloniques, celles plus récentes de Mésomède de Crète, les premières hymnes chré-

tiennes, appartiennent à une forme plutôt dithyrambique et libre. Le *Gloria in excelsis*, par exemple, le *Te Deum*, sont composés de versets en prose, dans une forme quasi-psalmodique.

Dans les églises syriennes, avec les chants de Bardesanes et de saint Ephrem, dans celles d'Égypte, avec les hymnes de Synesios de Cyrène, on chanta de bonne heure des pièces populaires à forme strophique.

Toutefois, dans les hymnes syriaques, la versification calquée sur les accents du *ris-qòlò*, admet un nombre variable de syllabes à chaque partie de phrase que nous pourrions appeler un vers, pourvu que le nombre des « élévations » toniques concordent. Ces compositions furent néanmoins l'ancêtre des interminables *kontakia* en prose « syntonique » ou rythmée des Byzantins, et des hymnes versifiées des Latins.

Et c'est ici que les Latins du IVe et du Ve siècle firent bien preuve de leur esprit net et précis. Aux textes en prose soignée ou rythmée, comme les antiennes, ils joignirent le *hirmos* primitif, souple et ondoyant; pour créer des hymnes à forme strophique, ils ne prirent du *hirmos* que le thème, mais chaque vers eut le même nombre de syllabes, chaque strophe le même nombre de vers.

Déjà, saint Hilaire, évêque de Poitiers, qui, en son exil d'Asie, avait entendu les tropaires grecs

et syriaques, essaie de composer en latin des hymnes strophiques suivant les règles du vers classique : peine perdue, les Gaulois ne peuvent s'y habituer, la tentative reste mort-née.

En Espagne, saint Prudence, poète élégant, tourne aussi de longues compositions strophiques, suivant les divers mètres latins. On en a, depuis, emprunté des extraits divers pour le service liturgique, mais le poète ne les avait écrites qu'en manière de passe-temps religieux.

C'est saint Ambroise, déjà plusieurs fois nommé, qui trouve la formule de l'hymne populaire. Où prit-il ses modèles ? Saint Augustin, son disciple et son ami, nous le dit : il imita les compositions orientales.

Tout en étant d'une langue pure, ses strophes sont écrites suivant les lois du *quasiversus*, et c'est surtout — comme dans l'hymne syriaque — l'alternance des accentuées et des atones, jointe au nombre régulier des syllabes, qui donne à l'oreille l'impression que lui donnaient dans les compositions savantes les successions métriques.

On possède le *texte* authentique des hymnes de saint Ambroise : en a-t-on la *mélodie* ? Il est probable que, des divers chants contenus dans les anciens hymnaires, une partie plus ou moins importante doit remonter à l'époque de la com-

position des paroles. Toutefois, il serait difficile de les fixer avec une certaine précision : à l'âge où les manuscrits notés remontent, plusieurs siècles s'étaient écoulés depuis l'origine du genre hymnaire. Or, si les hymnes les plus anciennes nous ont été conservées, c'est sans attribution de « timbres » bien définis, et on n'a cessé de composer pendant trois cents ans des « ambrosiennes » à l'imitation des modèles authentiques, sur le même genre de vers, et avec des mélodies interchangeables.

On peut toutefois, avec assez de sûreté, considérer comme faisant partie du fonds primitif les mélodies des hymnes *fériales*, celles des « petites heures », des fêtes de la Pentecôte et de l'Ascension, les tons simples du *Te lucis*.

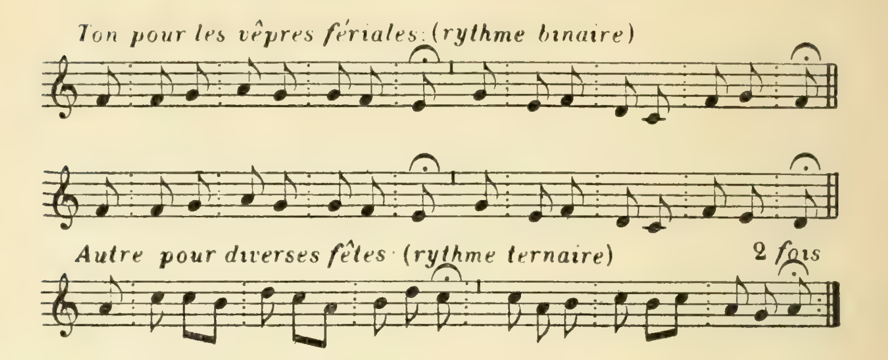
Comment étaient chantées ces hymnes ? Par la foule divisée en deux chœurs alternant ; les plus anciennes d'entre elles étaient par excellence des pièces populaires et n'ont même pas toujours été composées pour être exécutées à l'église. La base de leur chant, c'est comme pour les autres cantilènes, l'observation de l'accent tonique, jointe à une certaine régularité. Un des plus anciens théoriciens du VII[e] siècle, saint Bède, nous le dit, en faisant remarquer que ces pièces *ne sont pas métriques*, mais écrites suivant les lois du rythme pur :

« Le rythme paraît avoir une certaine ressemblance avec le mètre ; il est une composition modulée des paroles, soumise non à la règle métrique, mais, par le nombre des syllabes, au jugement de l'oreille, comme le sont les vers des poètes vulgaires », et la plupart des hymnes ambrosiennes, ajoute un commentateur, en s'appuyant du reste sur la suite du texte.

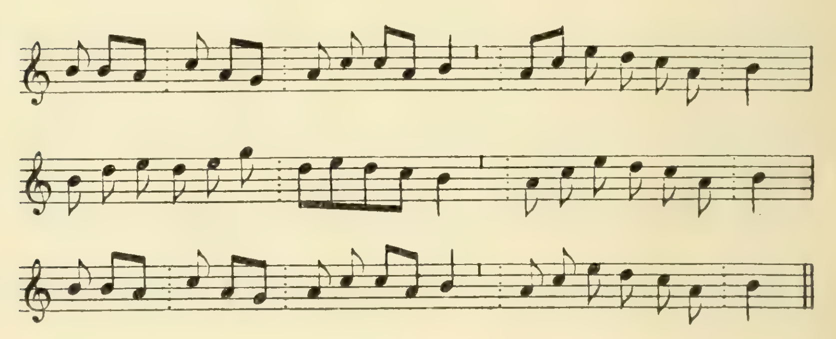
En effet, ajoute Bède : « Vous trouverez aussi par occasion, *casu quodam*, la régularité dans le rythme, due non point à la recherche de l'auteur, mais conduite par le chant et la modulation elle-même (ce que les poètes vulgaires font nécessairement avec rusticité, et les savants avec science) ; c'est ainsi qu'a été si bien composée, à l'*instar* du mètre iambique, cette hymne célèbre ; *Rex æterne Domine*, et beaucoup d'autres ambrosiennes. »

Il semble bien résulter de ces paroles que la mélodie des hymnes versifiées les plus anciennes n'a pas été chantée en mesure régulière, mais *presque* en mesure, selon d'ailleurs les lois du *quasi-versus*. En effet, tels que les manuscrits et la pratique traditionnelle nous les font connaître, les chants de ces hymnes sont presque métriques ; ils adoptent en général un genre qui domine, et, de temps à autre, y mêlent un autre rythme. Certains cependant sont très réguliers.

Voici des exemples de rythmes réguliers :



Autre, de rythmes mêlés (fête des SS. Pierre et Paul) :



A l'époque de la renaissance carolingienne, on commence à vouloir faire rentrer dans l'usage les mètres anciens oubliés. Une simple statistique montrera le caractère différent de ces deux périodes. Si nous ouvrons la *Poésie liturgique* de M. le ch. Ulysse Chevalier, nous y comptons en chiffres ronds, 80 hymnes de la première époque : sur ce nombre, près de 70 ont les paroles composées sur le modèle quasi-iambique des ambrosiennes, et le reste sur d'autres rythmes.

Au contraire, dans les hymnes composées entre le VIIIe siècle et le XIe, on rencontre à peine 15 hymnes iambiques contre 25 d'autres rythmes.

Cet essai de retour à l'antiquité paraît avoir été une des causes principales qui amenèrent, au XIIe siècle, la formation de la musique mesurée, par l'allongement voulu donné aux *accents métriques* (v. page 94).

Cette longueur de certains accents, à dater des alentours de l'an 1200, et où l'influence celtique n'est pas étrangère, était devenue à cette époque une règle pour les nouvelles compositions. Mais cette règle était-elle plus ancienne ? Ni philologues, ni musiciens ne sont complètement d'accord sur la question, et il est probable qu'elle ne sera jamais pleinement résolue. Toutefois, on peut conjecturer que, dans la pratique ancienne, le « presque » mesuré de certaines hymnes ayant tendance à la régularité, a, au bout d'un laps de temps plus ou moins long, amené l'introduction d'une régularité complète dans le chant, comme nous pouvons d'ailleurs, de nos jours encore le constater dans les petites églises... et souvent même les grandes. A moins toutefois que le texte de Bède, assez obscur, signifie que, bien que les paroles ne soient pas mesurées, elles donnent étant chantées, l'impression d'une pièce métrique parce que la

mélodie l'est ? *Adhuc sub judice lis est.* Rappelons-nous cependant, que, dans le langage ancien, une pièce peut être *métrique* sans avoir une régularité parfaite.

Les anciens hymnaires manuscrits, à part ceux qu'on a utilisés pour l'Édition Vaticane, n'ont jamais été étudiés d'une façon méthodique ; et les mélodies des hymnes, malgré l'intérêt historique musical et philologique qu'elles comportent, n'ont pas encore donné lieu à un travail complet sur la matière.

Séquences et proses. — A diverses reprises, nous avons dû mentionner ce genre de musique sinon purement grégorien, du moins tellement apparenté, dans son origine, à l'art grégorien, que, malgré l'oubli presque complet de ces anciennes pièces, il est impossible de les passer sous silence.

Le mot *sequentia* ou *sequela* désigne, au IXe siècle, une « suite » (c'est le sens de *sequentia*), ajouté en forme de développement, ou encore de *cauda*, à une autre mélodie. Elle consiste en phrases plus ou moins longues, répétées deux à deux, ou quelquefois entremêlées, avec une phrase d'introduction ou « entrée », et une finale ou « sortie ».

Il était devenu de mode, au IXe siècle, d'ajouter de ces séquences à certains chants, comme l'*al-*

leluia, dont l'allure mélodique et la forme musicale prêtaient à ce développement. Dans l'alleluia, en effet, la répétition de certaines phrases, l'emploi de certains thèmes, font déjà du verset un développement du thème principal. Voyez par exemple le *Veni Sancte* de Robert le Pieux, p. 88 : le mot *alleluia*, avec sa vocalise, forme trois incises, et l'ensemble est intégralement reproduit à la conclusion *ignem accende*. De plus, la première incise, avec une variation, sert de début au verset sur *Veni* et, encore reconnaissable, le thème, reporté un degré plus haut, donne naissance à la suite de la phrase *Sancte Spiritus*, tandis que la dernière incise de la vocalise d'*alleluia* servira au développement de *amoris*[1].

Dans certains alleluias, la seconde incise de la vocalise, et quelquefois une troisième, sont répétées deux fois (alleluias *Non vos*, dans l'octave de l'Ascension, *Oportebat*, 3e dimanche après Pâques). Étendez le procédé, en amplifiant la vocalise, à toute une page de musique, et en distribuant à deux chœurs les alternances des phrases répétées, vous aurez la séquence.

Toutefois, cette séquence occidentale était purement *vocalisée*, et on se rappelle les incertitudes où Notker se débattait pour en retenir

1. Nous recommandons l'étude de ces procédés de développement sur l'alleluia *Non vos relinquam orphanos*.

les volutes capricieuses. La séquence avait dû trouver son modèle dans certains *tropaires* byzantins, où la même forme musicale s'observe[1]. Mais ce sont des chants avec paroles.

On se rappelle comment les moines de Jumièges d'abord, puis Notker de Saint-Gall, appliquèrent des paroles à ces mélodies (page 76 et suiv).

Les auteurs des séquences n'avaient pas toujours pris leurs thèmes de développement dans le répertoire ecclésiastique, mais aussi dans des mélodies populaires d'origines diverses. Nous avons ainsi des séquences sur des thèmes ainsi désignés : « *Bulgarica*, *Frigdola*, *Hypodiaconissa*, (la sous-diaconesse), *Græca* », vocables qui sont parfois même écrits en lettres grecques comme pour attester une origine byzantine. On rencontre encore des termes, qui semblent indiquer les premiers mots ou les titres de chansons : *Virgo plorans* (la vierge pleurante), *Puella turbata*, (la fille troublée), *Nostra tuba*, (notre trompette), etc.

Ces quelques lignes montrent l'intérêt de l'étude des anciennes séquences, qui n'ont encore été l'objet, comme les hymnes, que de travaux isolés.

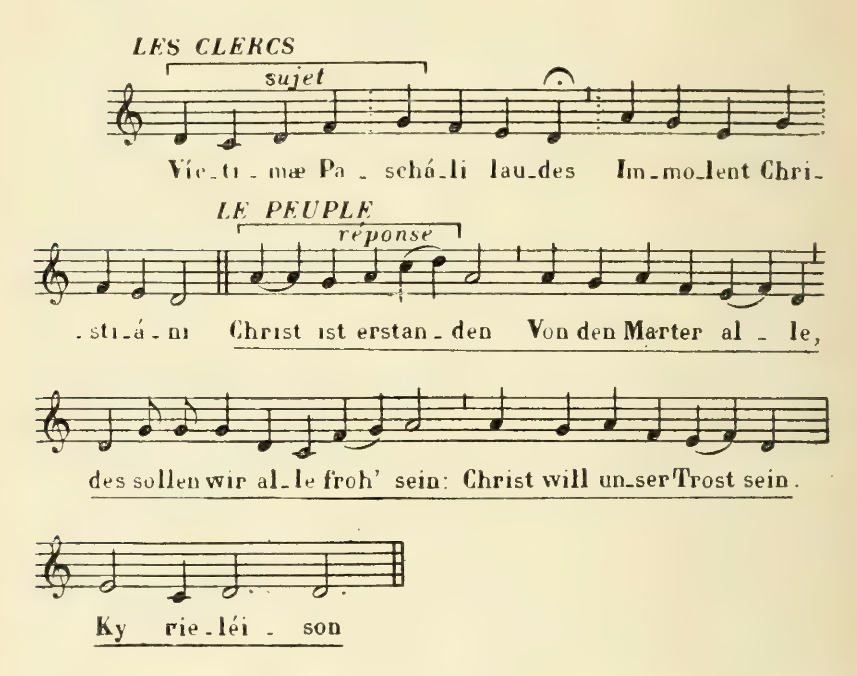
1. Voir notre étude *Sur les origines de la forme* « sequentia » *aux VIIIe et IXe siècles*, dans le compte rendu du Congrès de Bâle de la Société Internationale de Musique, 1906, et le *Catalogue des ms. de musique byzantine*, déjà cité.

A ces séquences, on ajouta donc des paroles, qui furent des *proses*, et nous savons par un texte formel que ces pièces, dans leur première période, étaient en *rythme libre*. Peu à peu (et déjà on remarque cette particularité dans les dernières compositions de Notker), on tend à des systèmes plus réguliers. La prose de Pâques, *Victimæ paschali*, composée au XIe siècle par Wipon, chapelain de l'empereur Conrad, est déjà presque du *choral* allemand, et, par un de ses développements, est elle-même l'une des origines de ce genre.

En effet, le gosier rude des Saxons ne se pliant guère au chant de la langue latine, il n'y avait que les prêtres ou les clercs qui arrivassent à exécuter correctement les hymnes et les proses. Aussi, de très bonne heure, les évêques et abbés de la nation allemande écrivirent-ils des cantilènes et des refrains en langue vulgaire, qui plongèrent dans l'étonnement saint Bernard et les missionnaires français du XIIe siècle. Le *Victimæ paschali* eut donc un refrain, le fameux *Christ ist erstanden*[1], où, déjà, se remarque l'idée de la

1. Cf. Pirro, *Les chorals de J.-S. Bach d'origine catholique*, dans *Tribune de Saint-Gervais*, III, p. 49, 65, 81, avec d'intéressantes références. Les *cantiones bohemicæ* du moyen âge donnent également un cantique latin sur la mélodie de *Christ ist erstanden* (voir mon *Ordinaire des saluts*. Paris, 1911.) Cf. également mon livre sur *La Musique d'église*, en préparation.

réponse à la dominante, qui sera plus tard le principe de la fugue, et qu'il est piquant de rencontrer pour la première fois dans une pièce allemande :



On a reconnu ce thème : c'est celui de la belle *Cantate* pour Pâques de J.-S. Bach.

On le voit donc, le chant allemand populaire ne date pas de la réforme luthérienne, comme on le croit communément : il est beaucoup plus ancien, et son origine est en somme grégorienne.

Au XIIe siècle, après les tentatives d'Abélard, apparaît l'admirable production de l'école parisienne victorine, dont nous avons parlé plus haut suffisamment pour nous dispenser d'y revenir.

Dans les premiers temps des séquences avec paroles, ou proses, un chœur ou des solistes chantaient seuls la phrase avec textes; le reste des exécutants reprenaient en vocalises. Peu à peu, cet usage disparut; il est encore cité, comme une rareté, par Hugues de Saint-Victor, au XIIe siècle [1]. Dans ces alternances, un des groupes chantait souvent en *organum*, l'autre répondait à l'unisson. Cet usage a persévéré, à cela près que, lorsque les grandes églises furent pourvues d'orgues, au cours du XVe siècle, on confia à l'instrument la partie d'*organum* que chantaient d'abord les clercs. Le jeu de l'orgue alterné dans les proses avec le chant du chœur est donc, mais dans ces pièces seulement, un souvenir de l'antique vocalisation des séquences où un chœur faisait écho à l'autre.

Séquences et proses ont eu une faveur extraordinaire. Au cours du moyen âge, des vingt-trois seules séquences que contiennent les manuscrits antérieurs à Notker, les missels arrivent à en donner des centaines! Inutile de dire que la qualité ne valait pas l'abondance.

Aussi, fût-on amené, par l'excès même du genre, à le supprimer presque radicalement. Les livres parisiens du XVIIe siècle n'ont plus que

1. Qui fut copié intégralement par Guillaume Durand, au XIIIe.

treize proses[1], et le missel romain de saint Pie V en contient cinq, celles que donne le Graduel Vatican :

Victimæ paschali, pour Pâques, (XI[e] siècle) ; — *Veni Sancte Spiritus*, pour la Pentecôte, remarquable développement du verset alléluiatique précédemment étudié (p. 183) ; composé au XIII[e] siècle, plus probablement par le pape Innocent III (ou IV ?) ; — *Lauda Sion*, pour la fête du *Corpus Christi*, (XII[e]-XIII[e] siècles, v. page 98) ; — *Dies iræ*, de Thomas de Celano, pour l'office des défunts (v. page 98) ; — *Stabat mater*, dont les paroles sont de Jacopone de Todi, admirable poète franciscain du XIII[e] siècle ; mais cette pièce, entrée très tardivement dans la liturgie, a été dotée par les divers éditeurs de mélodies plus ou moins intéressantes, et dont aucune

1. Savoir les cinq romaines ; plus quatre proses anciennes, *Lætabundus* pour Noël, *Jerusalem et Sion*, qui fut composée au moment de la dédicace de Saint-Germain-des-Prés et de la pose de la première pierre de Notre-Dame, en 1163 (texte en partie refait au XVIII[e] siècle dans le sens janséniste) : *Gaude prole Græcia*, d'Adam de Saint-Victor, pour saint Denys ; *Ave virgo virginum* pour les fêtes de la Vierge Marie ; et enfin quatre pièces plus récentes : *Ad Jesum accurrite*, sur la mélodie de l'ancienne prose des saintes femmes, pour l'Epiphanie, — *Solemnis hæc festivitas*, sur la mélodie de la prose écrite par Adam pour sainte Geneviève, *Genovefæ solemnitas*, — *Humani generis*, pour l'Annonciation, sur le *Mittit ad Virginem* d'Abailard, — et le beau *Sponsa Christi* composé de toutes pièces par le chanoine Jean-Baptiste de Contes vers 1665.

n'est vraiment belle. La plupart sont fort plates. Par une bizarrerie assez curieuse, le *Stabat* est également chanté en hymne, c'est-à-dire avec toutes les strophes sur une même mélodie très connue et très populaire, traditionnelle depuis environ la fin du XVIe siècle.

Deux anciennes proses, sorties des livres officiels depuis longtemps, sont restées un peu partout en usage : l'*Inviolata*, du XIe siècle, et l'*Ave verum*, du XIIIe. Les proses que contiennent les « propres » diocésains sont presque toutes modernes : les plus anciennes d'entre elles remontent à un mouvement de retour vers ce genre, dans la première moitié du XVIIIe siècle. Elles sont ordinairement d'un goût détestable[1], même quand leurs auteurs ont cherché à imiter les anciennes proses parisiennes du moyen âge, et même celles du XVIIe siècle dont ils avaient déjà perdu le secret.

L'ordinaire de la messe. — Bien que les chants contenus dans l' « ordinaire de la messe » soient plus ou moins apparentés à d'autres genres, les compositions nouvelles écrites sur leurs textes donnèrent à l'ensemble une physionomie spéciale, et ont fini par aboutir aux admirables

1. Par exemple *Ergone cælestium*, ou *Fas sit Christe*.

messes de Bach et de Beethoven. A ce point de vue, l'étude, au moins succincte, de l' « ordinaire », sera donc une contribution à l'histoire d'un genre immortel.

Dans la célébration de la messe, à côté des prières communes qui constituent l'ordinaire lu par l'officiant, se trouve aussi l'ordinaire des « chants communs », c'est-à-dire des textes exécutés, sur des mélodies diverses, à toutes ou presque toutes les messes. Ces pièces sont le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus*.

Originairement, ces textes avaient, toujours sans doute, la même mélodie. On a donné plus haut le *Kyrie* le plus ancien, qui est encore obligatoire pour le chant des messes « fériales » (p. 37), et le récitatif simple du *Gloria*, (p. 161). Les autres pièces, pour les mêmes messes, ont gardé la simplicité du récitatif primitif : plus tard, à dater du IXe siècle environ, on a éprouvé le besoin d'en changer les mélodies, suivant le caractère et l'importance des fêtes ou des souvenirs célébrés. Puis, on a réuni, en des ensembles d'ailleurs variables, des *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus*, d'origines diverses, qui ont formé les « ordinaires de messes » ou plus simplement les « messes» des divers temps et fêtes de l'année.

Cette partie du chant liturgique est celle où

la plus grande liberté a toujours régné. Il est de ces pièces qui furent, à plusieurs reprises, retouchées. L'ordinaire Vatican, en réunissant le plus grand nombre rassemblé jusqu'alors, a parfois donné deux versions de certains chants. On aurait pu aussi bien en donner trois et plus; mais ont été seules choisies les plus caractéristiques. Ainsi en est-il du *Kyrie* I et du *Kyrie* ad libitum VI; des *Kyrie* IX et X; du *Kyrie* XI et du X ad libitum, etc. Les deux premiers de ces *Kyrie* sont donnés, à quelques détails près, par des manuscrits du même temps; les autres cités ici représentent, les *Kyrie* IX et XI, la version reçue depuis le XIII[e] siècle environ, les autres, la, ou mieux, une des versions primitives. Ce furent pendant longtemps des chants uniquement populaires.

Il en est de même du *Gloria* de la messe n° IV (la première des « fêtes doubles »), que l'édition Vaticane a publiée sous sa forme ornée, et que d'autres *codices* tout aussi anciens donnent sous une version plus simple[1].

On pourra comparer aussi le *Sanctus* XI et celui de la messe XV, qui offrent également ces particularités de *thème* et de *variations*.

Les formes musicales de toutes ces pièces,

1. Cf. mes *Principaux chants liturgiques*, Paris, 1902.

dont la majeure partie est des xe et xie siècles[1], sont toutes intéressantes.

Le *Gloria* et le *Credo*, après l' « intonation » faite par le célébrant, sont composés de phrases alternées, tantôt inspirées par le sentiment expressif (*Gloria* de B. M. V., xiiie siècle), tantôt se répétant, à certains endroits (*Domine Deus, qui tollis*), par couples, tantôt tirées d'un ou deux motifs dont les diverses transformations font tous les frais de la composition (*Gloria* des doubles).

Le *Sanctus* forme un tout, ponctué par les deux phrases sur *Hosanna in excelsis*, qui encadrent le *Benedictus*. Les deux *Hosanna* sont ordinairement semblables ; parfois aussi, le second, qui est la *coda* de toute la pièce, offre une variation plus ou moins développée du premier (messes I, IV, IX). La phrase *Benedictus*, à cette dernière messe, est une des plus ravissantes inspirations (xiiie siècle.)

L'*Agnus*, et surtout le *Kyrie*, ont plus de diversité dans leur organisme.

L'*Agnus* se compose d'abord uniquement d'un court récit (messe fériale XVIII, messe des morts) trois fois répété, selon la prescription de saint Serge au viiie siècle. On compose ensuite des mélodies, pareillement répétées trois fois ;

1. On a plus haut donné la date de quelques-unes, p. 99 et 121.

on y adjoint des *tropes*, qui, en apportant de la variété, ont déterminé la formation d'un second *Agnus* différent du premier et du troisième : c'est la forme la plus fréquente. Enfin, dans un *Agnus* (celui des « dimanches dans l'année ») d'une grande beauté, et d'une intensité mélodique remarquable, chaque répétition du texte s'accompagne d'une nouvelle phrase musicale, de plus en plus ascendante, où l'on peut voir les sentiments passer de l'humilité à la douce confiance et à l'amour.

Le *Kyrie*, on le sait, se compose des phrases *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, *Kyrie eleison*, répétées chacune trois fois. Telle que cette invocation est modulée, dans les prières les plus simples, le dernier *Kyrie* est toujours varié, et plus orné souvent. Dans les *Kyrie* des messes, non seulement le dernier *Kyrie* [1], mais le *Christe* aussi est toujours différent, et la dernière répétition du dernier *Kyrie* est-elle même une amplification des invocations précédentes.

En désignant par A le premier *Kyrie*, par B le *Christe*, par C et C′ les derniers *Kyrie*, nous verrons qu'une des deux formes principales de ces compositions est A B C C′ (douze fois sur vingt-neuf). La répétition C′ est tantôt formée par

1. Une exception, au *Kyrie* « *Magne Deus* ».

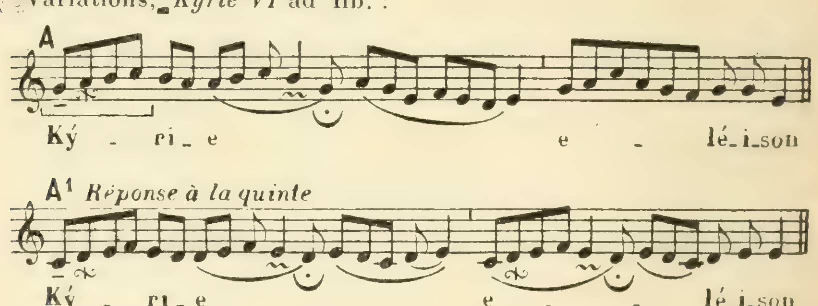
la double reprise d'un des motifs de C, tantôt par la fusion de A B et une coda.

La seconde forme principale que nous rencontrons dans le *Kyrie* est celle où chaque répétition est variée ; dans le célèbre *Te Christe Rex supplices*[1], elle est vraiment trop remarquable pour que nous n'en donnions pas ici une analyse formelle :

Thème original, forme primitive du *Kyrie I* :

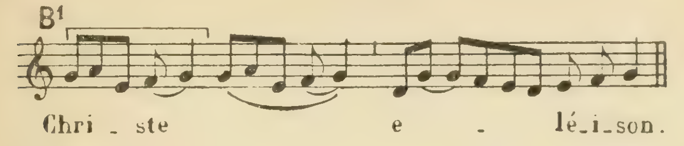


Variations, *Kyrie VI* ad lib. :



1. *Kyrie* dont les thèmes sont eux-mêmes empruntés au *Lux et origo*. Ces mots par lesquels on désigne soit les messes, soit les *Kyrie* séparés, sont les premiers des anciens *tropes* qui les accompagnaient, lorsque les *scolares* chantaient une invocation formée d'une note par syllabe, et que le chœur reprenait en vocalisant.

Reprise de A. Puis B, comme le thème, dont la dernière cellule, marquée entre crochets, va servir au développement :



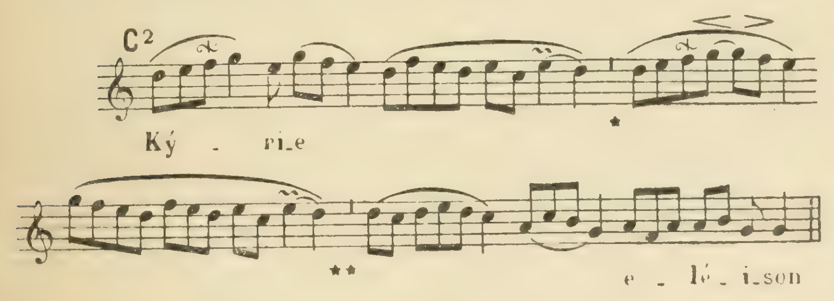
Reprise de B (thème). Puis C, marche à la dominante, par le rappel de la cellule initiale de la variation A :



Retour au ton :



Conclusion, formée de la juxtaposition de C, (deux fois répété avec variations,) et de C¹.



Il faut noter encore, pour l'esthétique de cette mélodie, l'*alternance* des deux chœurs, de préférence formés, le premier, des voix d'enfants et de femmes, le second, des voix d'hommes. A la dernière invocation, le premier ayant chanté jusqu'à l'astérisque *, les voix du second chœur lui font ensuite *écho* en vocalisant, jusqu'au

double astérisque (**) où les chœurs se réunissent pour achever le chant. Il est tel *Kyrie*, comme le grandiose *Clemens rector*, où de telles alternances en écho ont lieu jusqu'à cinq fois, les chœurs se renvoyant de l'un à l'autre, sans se lasser, les neumes brillants avec lesquels ils jubilent, prélude à l'*Alleluia* de l'Infini.

CONCLUSION

Tel est l'art grégorien ; tel se présente à nous non pas flétri comme un arbre desséché, mais vivant d'une nouvelle vie, le chant liturgique de l'Église romaine, restauré par les Bénédictins, relevé par la main d'un Pontife pieux et artiste. Avions-nous tort de dire que le chant grégorien n'est point un art mort, ni figé dans un lointain bon pour les seuls archéologues ? Supérieure en cela aux arts graphiques, à la statuaire, à l'architecture même, dont les chefs-d'œuvre anciens pendent souvent, lamentables et brisés, la vieille mélodie ecclésiastique, héritière de la Judée, de la Grèce et de Rome, n'a besoin que de quelques souffles humains pour revivre.

Or, nous ne l'avons guère ici étudiée qu'en elle-même, et c'est déjà un ravissant tableau. Que serait-ce si nous devions en chercher les reviviscences dans l'art des époques postérieures à celles qui l'ont vu se développer ?

Déjà — et nous avons pu l'indiquer en pas-

sant — de l'art grégorien, est directement sorti le *drame musical* du moyen âge. Les chants de trouvères et de troubadours nous apparaissent comme apparentés de très près aux dernières séquences ; plus tard encore, aux âges polyphoniques, tel madrigal italien du xve siècle, tel air de Schutz ou de Bach dans la grande école allemande est encore tout imprégné de l'âme grégorienne. Mais, à côté de ces productions des maîtres, l'humble chanson populaire, les cantiques des missionnaires aux environs de 1700, sont fréquemment du chant grégorien presque pur.

A l'époque présente, un *revival*, pour parler comme les Anglais, ramène en notre musique quelques-unes des formes d'autrefois. Le renouveau des tonalités antiques, sous l'impulsion de Niedermeyer et d'Ortigue, il y a un demi-siècle, a fait école. Si les versets d'orgue de Guilmant et de Gigout, qui épousent ces tonalités, s'expliquent par l'utilisation immédiate au service de l'Église, combien ne sera-t-on pas frappé de voir non seulement les tonalités, mais les rythmes eux-mêmes, et les formes de cet art antique, revêtir les œuvres d'un Vincent d'Indy ou d'un Debussy ?

Au moment où la musique, comme succombant sous le développement d'un chromatisme

excessif et d'une polyphonie inouïe, paraît menacée de retourner à une sauvage barbarie, quelle antithèse curieuse, digne de l'attention des esprits avertis, n'offre pas le mélange de ses formes caduques où s'insuffle à nouveau, avec quelle fraîcheur, l'antique art grégorien éternellement jeune !

NOTE

SUR LA RESTAURATION GRÉGORIENNE EN ANGLETERRE

Depuis l'établissement et la victoire de l'anglicanisme et des diverses confessions protestantes, aux XVIe et XVIIe siècles, le chant liturgique de ces églises représentait, quant à son origine, des dérivés du chant grégorien, du choral allemand, des cantiques français, mêlés à tout un apport spécial et nouveau.

Le catholicisme, détruit par des lois violentes, n'existait plus, à l'état cultuel, que dans la petite chapelle de Lincoln's Inn Field, dont le Dr Arne (l'auteur de *Rule Britannia*) fut organiste de 1756 à 1764. L'influence du plus mauvais italianisme y fut prépondérante, ainsi que dans les nouvelles églises catholiques bâties depuis la liberté accordée par la reine Victoria.

Ce qu'on a appelé le « mouvement d'Oxford », avec Pusey, puis avec Newmann (devenu archevêque catholique et cardinal), amena, dans la « haute église », un retour de plus en plus marqué vers les anciennes formes religieuses, dont le chant grégorien était appelé à profiter.

En effet, lorsque, sous le nom de « ritualisme » ce mouvement se traduisit, au point de vue cultuel, par l'adoption de plus en plus étroite de la liturgie romaine, (célébrée en langue anglaise), les ritualistes furent des premiers à s'intéresser à la restauration accomplie par Dom Pothier. Plusieurs pasteurs anglicans ritualistes allèrent s'instruire du chant grégorien dans les monastères bénédictins, et, bientôt, publièrent des textes liturgiques en chant grégorien.

Tantôt, la traduction anglaise suit le plus rigoureusement possible le texte latin, de manière à ce que la mélodie et les groupes de notes soient fidèlement respectés, tantôt les textes de la liturgie anglicane, lorsqu'on ne pouvait pas y toucher, ont été adaptés.

Le *Kyrie eleison* « *Rex splendens* » (éd. Vat., n° 7) — dit aussi « de saint Dunstan », parce que ce célèbre archevêque de Canterbury (925-988), passe pour en avoir composé les tropes, — a reçu, en manière de trope, les paroles : *Lord have mercy upon us, and incline our hearts to keep this law.* L'introït de la Pentecôte a été calqué sur le texte latin :

Spiritus	Domini	replevit	orbem	terrarum
The Spirit	of the Lord	hath filled	the whole	world, etc.

Les formules d'intonation des psaumes (voir p. 162) ont été également traduites. Les chants vocalisés eux-mêmes sont traités semblablement. Ainsi le répons-graduel de Pâques (Easter grail) donné ci-dessus page 175, est ainsi chanté avec texte anglais, correspondant au texte latin :

This is the day	which the Lord	hath made,	we will be joy-
[Hæc dies	quam fecit	Dominus,	exsulte-

ful,	and will be glad	in it.	. V. O give thanks,	
[mus,	et	læ - te - mur	in ea	. V. Confitemini, etc.

On trouvera chez les libraires anglais toute une collection de chants grégoriens ainsi adaptés ; la dernière édition de *The english hymnal with tunes* (Oxford, 1906), est très caractéristique à ce sujet.

Le mouvement de retour au chant grégorien a été tout d'abord moins marqué chez les catholiques romains, mais à l'heure actuelle, il est devenu très important. Le chœur de la cathédrale catholique de Westminster, en particulier, est des plus remarquables.

BIBLIOGRAPHIE

Une bibliographie de l'art grégorien, pour être complète, formerait, on le comprend, un volume à elle seule. Encore renfermerait-elle nombre de brochures sans intérêt spécial, ou d'ouvrages surtout de polémique. On ne peut donc ici donner que l'indication des travaux les plus importants, y compris les publications actuelles les plus intéressantes sur le sujet. Bien que les ouvrages de Gerbert (voir ci-dessous), aient marqué le réel point de départ du mouvement de restauration, il convient cependant de citer d'abord deux ouvrages français plus anciens, réédités d'ailleurs au cours du XIXe siècle :

Dom Jumilhac, *La science et la pratique du plain-chant*, Paris, 1673 ; réédité par Th. Nisard et Al. Le Clercq, Paris, 1847.
— *Additions à « la science et la pratique du plain-chant »*, publiées pour la première fois par M. Brenet, *Tribune de Saint-Gervais*, V, VI, VII.

Ch. Le Beuf, *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, Paris, 1741. (Même réédition.)

Dom Gerbert. *De cantu et musica sacra*, Saint-Blaise, 1774, deux volumes in-4°.
— *Scriptores Ecclesiastici de Musica sacra*, Saint-Blaise, 1784, trois volumes in-4°. (Une reproduction de cet ouvrage a paru en 1906 chez Meyerhoff, à Gratz, Styrie (Autriche).

De Coussemaker. *Scriptores medii ævi de Musica*, quatre vol. in-4°, Paris, 1860. (Suite et complément des *Scriptores* de Gerbert. Même réédition.)

Revue de musique religieuse, publiée par Danjou, Paris, 1847-1850.

Th. Nisard, *Étude sur les anciennes notations de l'Europe* (extrait de la *Revue archéologique*), Paris, 1849.
— *Étude sur la restauration du chant grégorien*, Paris, 1856.

R. P. Lambillotte. *Antiphonaire de saint Grégoire*. Paris, 1851 ; 2e éd., Bruxelles, 1867. (Ouvrage de tâtonnement, avec beaucoup de renseignements erronés, comme les ouvrages précédents et suivants, mais précieux par la reproduction du ms. 359 de Saint-Gall, du IXe siècle.)

Mémoire sur la nouvelle édition... de Reims et de Cambrai, par les membres de la Commission, Paris, 1852.

De Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Paris, 1852.

De La Fage, *De la reproduction des livres de plain-chant romain*, Paris, 1853.

— *Essai de diphthérographie musicale*, Paris, 1862.

D'Ortigue, *Dictionnaire de plain-chant*, Paris, 1854.

Abbé Petit, *Dissertation sur la Psalmodie*, Paris, 1855.

Abbé Bonhomme, *Principes d'une véritable restauration du chant grégorien*, Paris, 1857.

Abbé Raillard, *Explication des neumes*, Paris, s. d. [1858 ?]

Ch. Gontier, *Le plain-chant, son exécution*, Le Mans, 1860.

[Ce livre, écrit sous l'inspiration bénédictine, est *le premier* qui remette en honneur l'exécution du chant grégorien basée principalement sur l'accentuation correcte et sur le phrasé, et préconise la reproduction des antiques mélodies par la notation même du moyen âge.]

De la musique religieuse, Les congrès de Malines (1863 et 1864) et Paris (1860). Paris, Louvain, Bruxelles, 1866.

Dom J. Pothier. *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition*, Tournai, 1880.

[Pour les « éditions de Solesmes », voir p. 110].

Paléographie musicale, recueil trimestriel publié par les Bénédictins de Solesmes (voir p. 112), depuis 1889.

Gevaert. *Origines du chant liturgique*, Gand, 1890.

— *La mélopée antique dans le chant de l'Église latine*, Gand, 1895.

Dom Morin. *Les véritables origines du chant grégorien*, Maredsous, 1890 ; 2e éd., Rome, 1904.

J. Combarieu. *Théorie du rythme*, etc., suivi d'un *Essai sur l'archéologie musicale au XIXe siècle et le problème de l'origine des neumes*, Paris, 1896.

Dr P. Wagner. *Ursprung und Entwicklung des liturgischen Gesanges*, Fribourg en Suisse, 1902. Traduction française

par l'abbé Bour : *Origine et développement du chant liturgique*, Tournai, 1904.

— *Neumenkunde, Palæographie des Gregorianischen Gesanges*, Fribourg en Suisse, 1905.

A. Gastoué. *Cours théorique et pratique de plain-chant romain grégorien*, Paris, 1901-1904. (La 2e édition est en préparation.)

— *Les Origines du chant romain, l'antiphonaire grégorien*, ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris, 1907.

Édition Vaticane du chant romain :

Graduale romanum, Rome, 1908.
Cantus missalis romani, 1908.
Officium pro defunctis, 1909.
Antiphonarium diurnale, 1911.

Chacun de ces volumes, en plus de l'édition romaine imprimée à la Vaticane même, a donné lieu à des réimpressions diverses de la part des principaux éditeurs catholiques.

Nous citerons encore, comme ouvrages intéressant le chant grégorien sur quelques points plus spéciaux :

Dom Schubiger. *Die Sangschule S. Gallens*, Einsiedeln, 1858. (Une traduction française en a été donnée par Th. Nisard.)

Dom Cagin. *Un mot sur l'Antiphonale Missarum*, Solesmes, 1890.

Dom H. Prévost. *Les proses d'Adam le Breton*, Ligugé, 1901 (à Poitiers, chez l'auteur).

P. Aubry (en collaboration avec l'abbé Misset). *Les proses d'Adam de Saint-Victor*, Paris, 1901.

— *Le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant*, Paris, 1904.

A. Gastoué. *Histoire du chant liturgique à Paris*, I, Paris, 1904.

Mgr Foucault, *Le rythme du chant grégorien d'après Guy d'Arezzo*, Paris, 1904.

Abbé H. Villetard. *L'Office de Pierre de Corbeil* (fête des fous), couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris, 1908.

Publications de l'Académie grégorienne de Fribourg en Suisse.

Publications de la Plain-Song and mediaeval music Society, de Londres.

Enfin, un grand nombre de travaux et monographies détachés ont paru dans les deux revues suivantes, fondées en France pour faciliter la culture grégorienne :

La *Revue du chant grégorien*, rédigée principalement par les Bénédictins, publiée à Grenoble (Isère), depuis 1892.

La *Tribune de Saint-Gervais*, organe de la « Scola Cantorum », publiée à Paris, depuis 1895 ;

Et les premières années de la *Revue musicale*, dirigée par M. Combarieu.

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCCr

